LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXIV. *Juillet-Décembre 1908.*

LA

REVUE DE L'ART

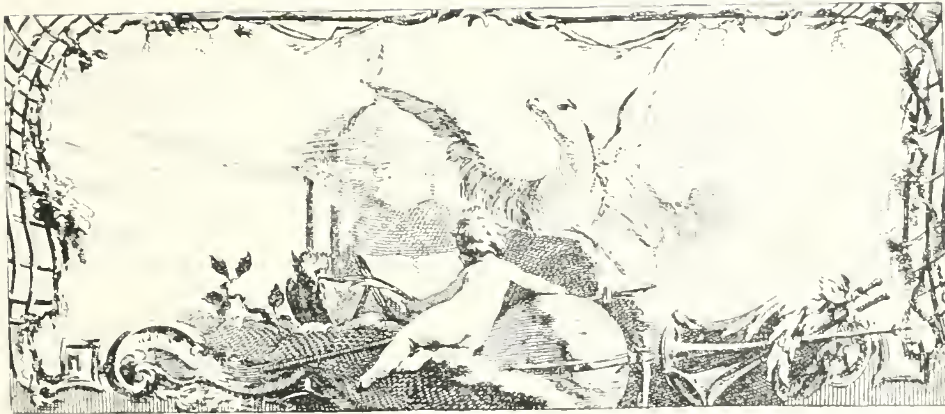
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



LE PASTEL ET LES PASTELLISTES FRANÇAIS

AU XVIIIe SIÈCLE

A PROPOS DE L'EXPOSITION DES CENT PASTELS

I

Nous avons passé maintes belles heures à l'exposition dite des « Cent pastels du XVIIIe siècle », ouverte du 18 mai au 10 juin, sous les auspices de Mme la marquise de Ganay, au profit de la Société française de secours aux blessés des armées de terre et de mer. Il sied de consacrer ici, par quelques notes, le souvenir de ce groupement d'œuvres précieuses qu'abrita, vingt-quatre journées, l'accueillante galerie de la rue de Sèze. Rien n'égale le charme des anciens portraits dont les modèles nous regardent si franchement à travers le temps. La vie des personnages représentés s'y offre à nous toute claire, avec l'indication de leurs habitudes, l'empreinte de leurs préoccupations, l'aveu de leurs préjugés, la trace même de leurs faiblesses. Entre eux et nous, des liens intimes se retrouvent sensibles; nos réflexions sont sollicitées; parfois une obscurité se dissipe. Combien le marquis de Chennevières, en 1878, nous rendit service en organisant, au palais du Trocadéro, sa mémorable exposition de portraits

historiques français! L'illustre directeur des Beaux-Arts ouvrit alors une voie vraiment féconde. Les études des historiens de l'art n'étaient pas encore, il est vrai, suffisamment orientées vers les révélations de l'iconographie; l'initiative ne fut point appréciée à sa valeur, et, même aujourd'hui, le branle reste incertain; mais la nécessité d'instituer des recherches sur les portraits commence à s'imposer. De jour en jour, il sort des archives plus de documents touchant les modèles reconnus ou à reconnaître et touchant les peintres. L'expérience d'il y a trente ans pourra bientôt être reprise et elle portera de grands fruits, à la condition qu'on la poursuive avec méthode et avec largeur, tant en province qu'à Paris. Jusqu'ici les questions iconographiques ont été trop couramment sacrifiées au dilettantisme. Pour mener les indispensables enquêtes, des spécialistes se formeront. Le moment n'est peut-être pas éloigné où l'art de nos portraitistes défraiera des thèses en Sorbonne.

Tout se modifie, en ce monde, de façon continue. Chaque génération, envisagée en ses signes physionomiques, s'accuse également distincte de la précédente, de qui elle est issue, et de la suivante qu'elle a procréée. Elle est un anneau particulier d'une chaîne vivante, prolongée sans fin. En même temps qu'évolue l'esprit d'une race, ses types physiques eux-mêmes se transforment. Souvent les familles des privilégiés dont s'est conservée l'effigie ne sont pas éteintes; nous n'avons qu'à rapprocher des aïeux les descendants. Bien peu de traits les décèlent apparentés. Les différences constatées entre eux tiendraient-elles aux costumes, aux distinctions sociales, aux parures? — Non! de toute évidence, elles sont bien plus profondes. De père en fils, la nature fait son œuvre. Les alliances constituent un agent de transformation d'une énergie périodiquement ravivée. Les influences spéciales, le mouvement des doctrines, les systèmes d'éducation, la mobilité des rapports, le développement des conséquences, l'activité de la civilisation font le reste. Logiquement, l'incessante refonte du type humain a son complément au dehors. Si l'ambiance agit sur l'homme, l'homme agit sur l'ambiance. Rien ne s'isole; tout se répond; tout se fait, se défait, se refait, conformément à des lois supérieures. Le milieu change avec l'être et l'être avec le milieu.

Une figure d'une époque donnée évoque impérieusement son entourage. Il vient de m'arriver de consulter, sur un détail, la correspondance

de Diderot avec Sophie Voland. J'y suis tombé sur le passage écrit du Grandval, le 15 octobre 1760 : « Des pluies continuelles nous tiennent renfermés. Mme d'Holbach s'use la vue à broder ; Mme d'Aine digère, étalée sur des oreillers ; le père Hoop, les yeux à moitié fermés, la tête fichée sur ses deux épaules, et les mains collées sur ses deux genoux, rêve, je crois, de la fin du monde. Le baron lit, enveloppé dans une robe de chambre et renfoncé dans un bonnet de nuit : moi, je me promène en long et en large, machinalement. Je vais à la fenêtre voir le temps qu'il fait, et je crois que le ciel fond en eau, et je me désespère. » Pas n'est besoin que je me réfère à la date de cette lettre. Ce qu'on y rapporte a beau être simple, et, en soi, dépourvu de signification, je me sens immédiatement en compagnie d'hommes et de femmes du XVIIIe siècle, en un décor du XVIIIe siècle, à ne pas m'y tromper. Des Français d'à présent accompliraient les mêmes actes d'un tout autre air. Jamais je ne me ferais la moindre idée de la manière d'être originale des lecteurs de l'*Encyclopédie*, des bourgeois économistes, des gros financiers vains de leur richesse, des belles brodeuses au tambour, et des jolies écervelées qui lisent leurs vêpres au bréviaire des petits abbés, si je n'avais rencontré de leurs papiers, visité de leurs hôtels ou de leurs châteaux, et fréquenté de leurs portraits. On voit à quelle série de choses est associée la peinture pour les éclairer et en être éclairée.

L'exposition de la galerie de Sèze avait, en son ensemble, le mérite et l'agrément d'être éminemment représentative. Trop réduite pour prendre une portée d'enseignement historique, restreinte à quelques ouvrages d'un petit nombre d'artistes, elle nous mettait, du moins, en présence de divers spécimens très purs de leur mode d'interpréter principalement les figures de la grande bourgeoisie. On se sentait comme dans un salon peuplé d'hôtes d'importance inégale, d'allures dissemblables, de complexion et de personnalité variées, mais à peu près tous de la même classe originelle et, tous, bien ouvertement marqués des caractères de leur siècle. Une heureuse inspiration des organisateurs avait été de rapprocher des tableaux une suite de bustes sculptés de Houdon, de Jacques Caffieri, de Falconet, de J.-B. Le Moyne, de Pajou et du mystérieux Pierre Mérard, d'un choix exquis et dont M. Paul Vitry entretiendra tout au long les lecteurs de la *Revue*. En regard des portraits, ces inestimables documents suscitaient quantité de réflexions sur les particularités des recherches

d'expression et du sens plastique chez les sculpteurs et chez les peintres. Sur trois points, par contre, des regrets se faisaient jour. Dès là qu'on s'était arrêté, pour l'admission des pastels, au principe de la sélection, il eût fallu rejeter tout morceau secondaire ou douteux, tout double de pièce connue et non susceptible d'ajouter à nos connaissances. Que n'avait-on usé de cette prudence, en prévision des inconvénients, toujours à craindre dans l'avenir, du semblant de crédit concédé à d'inquiétantes répliques par la complaisance des ordonnateurs d'une exposition riche en œuvres sans reproche? — D'autre part, la constitution d'une petite salle de pastels anglais, absolument insuffisante, rompait, sans bénéfice pour l'école anglaise, l'unité du spectacle français. — Enfin, le catalogue imprimé témoignait d'une fâcheuse négligence. Maurice-Quentin de *La Tour*, y était baptisé de *Latour; François-Hubert* Drouais s'y prénommait *François-Robert*, et *Joseph-Sifrein* Duplessis recevait les noms de *Joseph Silfrède*, en vertu d'une faute traditionnelle qui n'est plus excusable: *Mme Masse*, dont le peintre de Saint-Quentin a fait un si beau portrait, y devenait, avec récidive, *Mme Mase*, et Jacques Caffieri y était confondu avec Jean-Jacques... Chose plus grave, les signatures et les dates inscrites sur une partie des peintures n'étaient qu'incomplètement relevées; même des dates se trouvaient faussées. Un contrôle quelque peu attentif eût rectifié ces erreurs. Je me fais un devoir d'insister sur l'incorrection trop fréquente des livrets d'expositions rétrospectives. Un catalogue est un document, et l'on entend, en ce qui concerne le matériel, pouvoir se confier à ses dires.

II

L'histoire de l'art du pastel au XVIIIe siècle mériterait d'être écrite. Il s'était dégagé, sous Louis XIV, des anciens procédés des « crayonneurs », les Daniel Dumonstier, les Lagneau et leurs émules, héritiers eux-mêmes, à l'époque précédente, des antérieures traditions. Les portraitistes du temps des Valois étudiaient communément leurs modèles d'après le vif, en des dessins minutieux à la pierre noire, parfois avec des rehauts de mine rouge et de craie blanche. A l'aide de ces dessins, ils peignaient leurs portraits. Leurs successeurs firent du « crayonnage » un genre à part,

que l'on considérait en soi et qui n'aboutissait plus nécessairement à la peinture comme à l'unique moyen de réalisation définitive. Les familles



ROSALBA CARRIERA. — LA COMTESSE MIARI.
Collection de M. Gaugnat

se contentaient des œuvres crayonnées à la ressemblance de leurs membres. Pourtant, c'est bien par un caractère d'étude que les primitifs pastels se distinguent invariablement. Vers 1648, Robert Nanteuil, le fort graveur

s'est avisé de recourir aux crayons de pâte colorée pour modeler franchement, en façon de peinture, à titre de préparation de ses estampes, les personnages qu'il doit graver sur le cuivre. On peut juger du progrès, au Louvre, devant les portraits de ce maître — notamment celui de Turenne. Le duc de Toscane, de passage à Paris en 1670, acheta plusieurs pastels de Nanteuil, qu'on retrouve à Florence, au musée des Uffizi. Un autre graveur contemporain, Antoine Masson, suit l'exemple de son grand confrère, mais sans la même force. Aussi bien nul n'en est encore à vouloir imposer le goût du pastel à la multitude des amateurs. Le Brun et ses élèves voient simplement dans la pratique des bâtonnets de couleurs sèches agglutinées par la vertu de substances gommeuses, un expédient commode pour essayer des têtes, peut-être pour chercher des esquisses. La composition de ces bâtonnets commence à préoccuper les hommes du métier. Nous ne tardons pas à constater la même curiosité technique en Italie, où l'on regarde le pastel (*pasta*) comme une émanation de la détrempe, condensée en ses éléments solidifiés pour être utilisés à sec, et en Allemagne, où Thiele, d'Erfurth, et MM^mes Heid et Vernerin, de Dantzig, attireront l'attention, dans la première moitié du XVIIIe siècle, sur leurs matières perfectionnées; sans parler de l'Angleterre, qui fournit une sanguine dont Watteau sera friand. Mais déjà, un élève de Le Brun, le Lyonnais Joseph Vivien, né en 1657, s'est enhardi à toucher de grands portraits au pastel, enrichis d'autant de draperies et d'accessoires qu'en réclame l'humeur de son époque. Sa récompense est d'être expressément reçu à l'Académie royale, en 1701, en qualité de « peintre de portraits au pastel », singulière nouveauté. A l'exposition de 1704, il ne montre pas moins de dix-huit portraits de ce mode, remarquables d'éclat, de délicatesse, de savante tenue. Il est peintre du roi de France, puis, par surcroît, peintre de l'électeur de Bavière et peintre de l'électeur de Cologne, chez lequel il meurt, au château de Bonn, en décembre 1734. Très estimé en notre pays, il jouit, en pays allemand, d'une faveur qu'atteste la présence de nombre de ses ouvrages, en particulier au château de Schleissheim et à Munich. J'ai lieu de croire qu'il a été l'ami de Watteau, car un pastel entré naguère en la collection Groult, et où se reconnaît aisément le maître de Valenciennes, ne semble pouvoir être attribué qu'à lui seul. Son chef-d'œuvre, d'ailleurs — chef-d'œuvre dont on serait heureux de connaître

la date exacte, — reste sa figure du financier *Samuel Bernard*, du musée de Rouen, à l'ample perruque bouclée, au vaste manteau de velours, aux



J.-M. NATTIER. — M. LE ROYER.
Collection de M. Sigismond Bardac.

foisonnantes dentelles, d'une exécution si souple et de si bonne grâce. Vivien est évidemment, aux abords de 1720, le pastelliste français hors de

pair : mais ce n'est pas lui qui assure le triomphe de la *peinture en crayon* : c'est la fameuse pastelliste de Venise, Rosalba Carriera.

La Vénitienne, célèbre en Italie dès 1705, année de sa réception à l'Académie de Saint-Luc de Rome, sur l'envoi d'un pastel qui a fait délirer Carlo Maratta, est venue à Paris en 1720. Pierre Crozat, l'ayant invitée, l'héberge et la fête, tout un an, comme une princesse. Elle voit à ses pieds la plus haute société française et les artistes les mieux qualifiés. Chacun veut obtenir d'elle un portrait au pastel ou en miniature, mais ses pastels surtout font fureur. Son premier biographe, l'abbé Vianelli, proclame qu'elle aurait pu posséder cent yeux et cent mains sans arriver à satisfaire aux désirs des Parisiens, malgré toute l'aide de sa sœur, l'adroite Giovanna. Il n'est pas jusqu'au sévère Mariette qui ne perde la tête à propos d'elle. Obligé de convenir qu'elle ne dessine pas fort bien, le bonhomme n'hésite pas à rajuster la critique à l'éloge, en la comparant au Corrège, non seulement « pour les belles couleurs », mais aussi « pour les incorrections *qui visent au grand* ». Veut-on davantage ? Le 26 octobre 1720, dérogeant à sa résolution formelle, délibérée après la mort de Sophie Chéron, de ne plus admettre de femmes, l'Académie lui fait prendre séance solennellement. C'est complet.

A la place du morceau de réception, qu'on n'a même pas songé à lui demander, Rosalba enverra de Venise, au bout d'un an, un morceau de remerciement aussi académique qu'elle l'a pu faire : à savoir, sa *Muse demi nue, tenant une couronne de laurier*. La chose est au Louvre : je défie les plus complaisants de l'admirer beaucoup. Heureusement pour la mémoire de l'artiste, notre musée national a recueilli deux échantillons bien plus notables de son savoir-faire : un buste de fraîche Parisienne, blonde en robe rosée, la poitrine enguirlandée de fleurs, venu de chez Crozat ; le portrait d'une autre jeune fille — presque une fillette, — un bouquet blanc dans ses cheveux nuagés de poudre, des fleurs à son corsage ramagé, jouant avec un petit singe, suivant une fantaisie à la mode, dont fait foi plus d'un portrait du temps. Tout usés et dévorés que sont ces pastels, certainement exécutés à Paris de 1720 à 1721, ils nous expliquent sensiblement le succès de la Vénitienne en France. En ce début de la Régence, où le relâchement des mœurs s'idéalise de distinction mondaine, Rosalba prête aux jeunes femmes un air discret de voluptueuse attente, un parfum



qui sera capiteux, mais qui se veut d'abord suave. Elle sait nacrer leur teint, emplir de blandices leurs yeux vagues, fleurir leur coiffure et l'échancrure de leur habit de bal, les faire apparaître sous les brocatelles, la gaze fluide, les flottantes écharpes et tous les affiquets de la toilette, comme des exemplaires d'une humanité de luxe. Peu d'expression individualisée, mais une incontestable séduction. Des éléments usités, mais un goût nouveau. Un art maniéré, mais une manière charmante. Des crayons qui s'écrasent en touches fondues : une couleur à fond laiteux, rompue de jolis passages d'un gris argenté, irisée de nuances tendres, réveillée de quelques tons vifs. Cela plaît au monde par une compréhension un peu imprévue de l'enchantement féminin. Cela plaît aux artistes par un métier large et franc.

Plus favorisée que Vivien, dont on eût vainement cherché une simple tête à l'exposition de la rue de Sèze, « l'habile fille de Venise » y avait deux portraits significatifs. Le premier, rapproché de ceux du Louvre, s'attestait parisien et de 1720-1721. Quelle était cette jeune belle, légèrement poudrée, les yeux brun clair, des perles aux oreilles, des fleurs sur un côté de la chevelure, vêtue de soie brochée de rose et de vert ? Femme de qualité ou de finance, elle vivait, sans souci de penser, du plaisir de sourire à peine et de s'offrir aux hommages, avec son corsage emperlé, ses gros nœuds de ruban rose aux manches, ses splendides œillets rouges, roses et blancs au sein, et cette riante étoffe bleue dans laquelle elle était assise[1]. Le second pastel, sans doute plus récent, l'emportait par l'état de conservation et le charme intrinsèque. Il passe pour représenter une comtesse Miari, que nous avons le regret d'ignorer. Très blanche, le regard bleu tranquille, la bouche petite, dessinée d'un trait fin, de physionomie un peu inerte, elle portait à ravir son brocart à ramages, ses barrettes de diamants, ses chiffons ajourés, son manteau de velours d'azur jeté sur son épaule[2]. Même au musée de Dresde, si bien fourni d'ouvrages de l'artiste, je n'ai pas vu un pastel de sa main d'un si chatoyant effet et d'un travail meilleur. Rosalba, d'une famille de brodeurs et de dentellières, brodeuse et dentellière elle-même en sa jeunesse, a constamment fait une part à la dentelle en ses portraits. Les deux barbes qu'elle a posées sur les épaules

1. Appartient à M. Albert Lehmann.
2. Appartient à M. Gangnat.

nues de la comtesse Miari sont curieusement exprimées par une épaisse couche de blanc comme glacée et brodée en surface de fleurons à la mine de plomb. N'y aurait-il point là un emploi du blanc de gouache ? Un de nos pastellistes, consulté par moi sur ce point, s'est rangé à cet avis, ne voyant, m'a-t-il dit, « aucun moyen d'agréger, de lisser et de surtravailler au crayon dur un tel amas de poussière[1] ». Divers détails de la robe semblent également gouachés ; mais le pastel, en tout cas, commande tout et se charge de faire l'accord.

C'est à Rosalba et à son séjour à Paris que le pastel a dû sa fortune. Sa touche fondue a fait réfléchir La Tour, dessinateur bien autrement robuste qu'elle et physionomiste sans pair[2]. Désormais, les pastellistes seront légion en France. Perronneau, les deux Drouais, le Suédois Lundberg, vite retourné dans sa patrie, le Suédois Roslin marié à une Parisienne, Mme Roslin, sa femme, née Suzanne Giroust, Liotard de Genève, Ducreux, Duplessis, Boze, Claude Hoin, Mme Labille-Guiard, Mme Vigée-Lebrun, et vingt autres, multiplieront les effigies aux crayons de couleur, en façon de peinture. Les peintres les plus réputés du genre historique, du genre galant ou du genre « moral » se feront un jeu, à leurs heures, de recourir à ce procédé : tels Charles-Antoine Coypel, François Boucher, Greuze, Fragonard, Prud'hon... Chardin, vieilli, rhumatisant, ne pouvant plus que difficilement peindre à l'huile, crayonne, en ses accalmies, d'étonnantes études, sabrées de hachures, d'une vie prise à sa source. Tout le monde, néanmoins, n'envisage pas avec la philosophie de l'indifférence le peu de durée probable des chefs-d'œuvre du pastel. Il faut à tout prix qu'on arrive à fixer ces poudres d'ailes de papillon. Des hommes de bonne volonté s'acharnent à poursuivre la solution de l'insoluble problème. Ce qui se passe, à cet endroit, au milieu du XVIIIe siècle, ne saurait, ici, être négligé.

En 1761, un sieur Pellechet a soumis à l'Académie des crayons préparés à l'huile. La compagnie a délégué Roslin pour les essayer. On voit, au musée de Stockholm, une figure de femme improvisée par le peintre à titre d'expérience : elle est à la fois blafarde et terreuse, d'une matière

1. A moins qu'il n'y ait en ce résultat l'effet d'une de ces réductions de matières particulières au fer chaud, indiquées par La Tour dans une lettre qu'on verra plus loin. Mais le blanc aurait-il si bien gardé son éclat ?...

2. La Tour a copié des pastels de la Vénitienne. Voir, par exemple, sa copie de *la Muse à la couronne de laurier* du Louvre, au musée de Saint-Quentin.

consistante, mais laide. Deux ou trois ans plus tard, Pellechet est mort. Sa veuve supplie le marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du Roi, d'acheter son invention. Marigny demande aux académiciens leur avis que Cochin lui envoie, très favorable. Mais sans doute, sur ces entrefaites, le directeur a interrogé Roslin. Il tient la lettre du secrétaire perpétuel de l'Académie pour opinion de complaisance. Les crayons Pellechet sont abandonnés [1].



Portrait de Chardin par lui-même.
Collection de M. Léon Michel-Lévy.

Vers le même temps, l'ingénieur Loriot se pique d'avoir découvert le fixatif infaillible. La Tour ne tarde pas à s'affoler du désir de conglutiner ses crayonnages par un vernis. Il entretient avec Loriot des relations assez orageuses, fait son portrait, se livre sur ses chefs-d'œuvre à des essais qui les dénaturent et les détruisent. Le portrait de Restout, exécuté avant 1746, et totalement ravagé, en est, au Louvre, le plus lamentable témoin [2]. Celui de Loriot lui-même, en habit rouge, s'occupant à dresser le pied de son niveau d'eau d'ingénieur, figurait rue de Sèze. On l'avait placé trop haut pour

1. Les crayons préparés à l'huile, mis en circulation, il y a peu d'années, par le peintre J.-F. Raffaëlli, sont issus de recherches très analogues à celles de Pellechet. Rien n'est jamais tout à fait nouveau sous notre vieux soleil. Reste à savoir si les crayons de M. Raffaëlli surpasseront en chance ceux de son devancier ? L'avenir nous l'apprendra.

2. La Tour affirme, dans une lettre, que ce portrait fut fait et donné à l'Académie en 1744, mais il doit se tromper. L'œuvre lui servit de morceau de réception, et il ne fut reçu académicien qu'en 1746. Neuf ans auparavant, il exposait un premier portrait de Restout, peut-être point de départ de celui-ci.

qu'on en pût examiner la matière, mais, sans conteste, elle a grandement souffert[1]. La formule du fixatif finit par être acquise par l'administration des Bâtiments et révélée aux artistes[2]. Elle prescrivait des insufflations d'esprit de vin à l'envers du dessin et d'un vernis spécial à l'endroit. Je ne sache pas qu'elle ait rendu le moindre service à personne. Nous ignorons, du reste, les « perfectionnements » désastreux qu'y avait apportés La Tour. Villot en avait, dit-on, le secret dans une lettre authentique de la main du maître. Ce document est aujourd'hui perdu. Il n'aurait pour nous, à parler franc, qu'un intérêt secondaire.

Un nommé Maugé, procureur au présidial de Rennes, prétend, à la même époque, avoir réalisé la merveille d'une drogue qui encolle les poussières colorées en respectant la fraîcheur des tons et des nuances. Il s'accointe à Perronneau. Ce bon pastelliste peint son portrait et l'expose même au Salon de 1765, mais recule devant sa recette. Concurremment, le pastelliste Alexis Loir s'ingénie à d'autres tentatives[3]. Les amateurs ont vu de lui, au Salon de 1759, des *têtes d'enfants*, au pastel, *sur bois*. Vingt ans plus tard, en 1779, il exhibera des pastels *sur cuivre*, touchés suivant une méthode nouvelle et susceptibles de rendre le sujet et l'effet ineffaçables. Les *Mémoires secrets* de Bachaumont, continués par Pidansat de Mairobert, estiment la matière de ces pastels peu agréable, tout en concédant, en guise de consolation à l'auteur, « qu'elle est, peut-être, plus propre aux sujets qui exigent de la vigueur et de l'énergie. Seulement l'ordinaire pastel possède en soi toutes les ressources d'énergie et de vigueur nécessaires à un art auquel on demande surtout, en tant que coloration, l'harmonie, le charme et l'enveloppe. Un certain portrait de Loir, crayonné et fixé sur métal et représentant Pigalle, parut en 1885, en une exposition rétrospective, dans cette même galerie où tant d'occasions ramènent constamment les Parisiens. Rien n'était plus sec, plus dur, — plus antipathique[3]. En définitive, l'obsession du XVIII[e] siècle se comprend peu. Le pastel ne saurait être que ce qu'il est : un mode d'art facile en soi, mais

1. Collection de M. Auguste Pellechet.

2. Publiée en 1780, par Renou, secrétaire de l'Académie royale.

3. On connaît les noms de bien d'autres inventeurs de fixatifs pour le pastel au XVIII[e] siècle : Charmeton, qui eut des relations avec La Tour, les demoiselles Beauvais, Bréa, le chevalier de Saint-Michel, etc., etc. De nos jours, la question a été reprise par le peintre Georges Bertrand. Aucun des moyens proposés n'a eu d'aboutissement.



La Tour. — Étienne Perrinet, sieur de Jars.

(Collection de M. le Marquis de Vogüé)

délicieux en sa fragilité même. Empâté de gommes dissoutes par l'alcool ou la vapeur d'eau, pénétré d'huile ou de substances grasses, il s'alourdit et trahit son essence. Une rose qu'on réussirait à pétrifier ne serait plus que la momie d'une rose, sans souplesse, sans fraîcheur, sans incarnat, sans vie. D'ailleurs, il est à remarquer que la poudre d'ailes de papillon des pastellistes résiste fort bien au temps, à la condition d'être gardée des secousses, des intempéries, de l'humidité, des poussières et des excès de jour. Les portraits que La Tour n'a pas songé à soumettre à ses détestables opérations d'embaumeur se sont conservés, parfois sans l'ombre d'une atteinte, tandis que les autres se corrompaient et que les meilleures peintures à l'huile jaunissaient, verdissaient, se violaçaient ou se chargeaient de noir, par suite de réactions chimiques naturelles inconnues de la pure *peinture en crayon*.

III

Le compte sera vite fait des œuvres des aînés ou des plus illustres contemporains de La Tour présentes à l'Exposition. Deux portraits de Charles-Antoine Coypel, « Guillaume et Barbe Aubourg, marquis et marquise de Boury », avaient l'avantage d'être signés et datés[1]. La marquise en bergère, la houlette à la main, se prévalait de sa poudre, de ses rubans, de son décolleté, de son mantelet rouge, de son habit « galant ». Elle avait été peinte en 1729 et n'amusait point le regard. Son mari, peint deux ans plus tard, en chasseur, assis sur un tertre, habillé de jaune, avec un manteau cramoisi, et tenant son fusil de chasse, opposait au bleu du ciel une harmonie moins arlequinée. Ni l'un ni l'autre, à vrai dire, n'enchantent beaucoup. — J'aurais voulu savoir sur quelles données positives reposait l'attribution à Nattier des deux portraits dits de *M. Le Royer, conseiller au Parlement de Paris*, et de *sa femme*, et comment s'établissait l'identification des modèles[2]. Il ne m'a pas été possible de l'apprendre. La femme, placée près d'une balustrade, en robe de fête, tient un éventail et un masque de satin ; l'homme se présente en compositeur de musique et non en magistrat : il écrit, à portée de son clavecin, une page de partition au

1. Collection de Mme la baronne Le Vavasseur.
2. Collection de M. Sigismond Bardac.

haut de laquelle on peut lire : « *Scène IV. Zaïde seul* ». Tout proche, on voit un violon et son archet. Cet homme à la robe de chambre « tabac d'Espagne » galonnée d'or, assis sur un fauteuil bleu, n'a vraiment pas l'air d'un conseiller au Parlement. Nous avons des exemples de jeunes femmes de Nattier tenant un masque. Nous n'en avons pas d'un homme présenté par ce maître dans une attitude aussi voisine de la réalité. Le dessin n'est pas très serré ; les physionomies ne sont pas très précises ; la facture a des mollesses. N'importe ! Ces deux morceaux nous donnent une idée assez exacte de l'évolution du portrait galant vers le portrait bourgeois.

La place de Chardin était marquée par une étude à l'exacte ressemblance du vieux maître, qui se plaisait à s'interpréter lui-même en serre-tête, le nez pincé par ses bésicles, tout sérieux, tout vrai[1]. Il est possible que cette tête ait été comprise parmi les *têtes d'étude sous le même numéro* qu'envoyait l'artiste aux Salons de 1771, 1775, 1777 et 1779. Je souhaiterais, en toute hypothèse, que plus jamais on ne se référât à l'imprudente assertion des frères de Goncourt, touchant une influence de Chardin sur La Tour, particulièrement sensible, à les entendre, au musée de Saint-Quentin, dans le portrait de l'ancien confesseur du pastelliste, le père capucin Emmanuel. Ce portrait figurait en 1757 au Salon de l'Académie. Or, à cette époque, Chardin ne faisait pas encore de pastel. Il ne débutait en ce genre qu'en 1771 et La Tour, après 1773, cessait complètement d'exposer et à peu près de produire. D'où tire-t-on, au suplus, qu'un artiste de sa sorte eût besoin d'un initiateur pour oser sortir, à l'occasion, du système des touches fondues et risquer un travail heurté, à tons juxtaposés hardiment en vue du mélange optique ? Plus d'un critique, à partir de 1746, a constaté les tendances alternatives du portraitiste picard, à procéder par le détaché à vif et par le massé velouté. Les célèbres « préparations » de Saint-Quentin nous renseignent amplement sur la pluralité de ses ressources. Et c'est, par surcroît, faire trop d'honneur à la tête, médiocrement traitée, du capucin Emmanuel, que de la considérer comme une base de discussion.

Voici que La Tour est en cause. Quelques-unes de ses œuvres faisaient, justement, la gloire de l'exposition des Cent pastels. A vrai dire, d'ardents dillettantes ont proclamé leur préférence pour les ouvrages de

1. Collection de M. Léon-Michel Lévy.

Perronneau, dont-il sera parlé plus loin. On me permettra de laisser à La Tour le premier rang, que la pénétration de son dessin et la force de son



La Tour. — Mme de la Reynière.
Collection de M. Jacques Doucet.

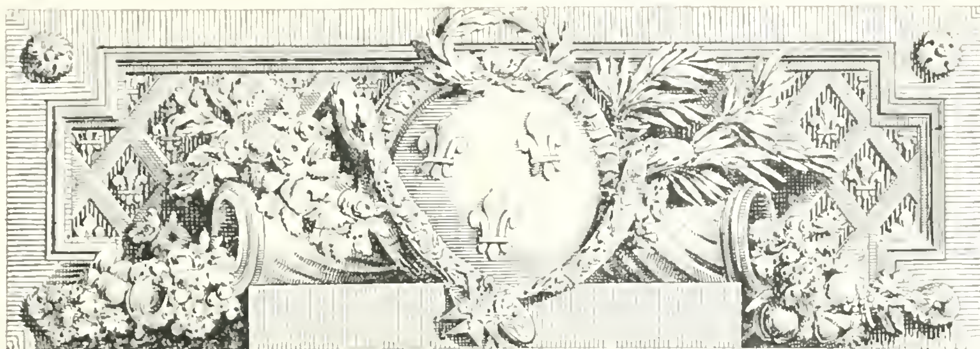
sentiment de l'individualité humaine revendiquent pour lui et lui assurent de haute lutte. D'aucuns n'ont pas hésité à rappeler la tradition du maître de Saint-Quentin, jaloux de son rival. L'anecdote accréditée pourrait

recevoir la confirmation d'un irrécusable texte, que le prince des pastellistes ne perdrait rien de sa primauté; mais c'est, en deux mots, la plus équivoque des légendes. La Tour, en 1750, aurait prié Perronneau, agréé à l'Académie depuis quatre ans, de le peindre à sa manière ; seulement, il se serait condamné à ne poser devant son émule qu'en état de malaise, de fatigue ou de mauvaise humeur, afin de l'induire à fausser sa physionomie. Quel parti pris, dès l'abord, absurde et pratiquement insoutenable ! Au même moment, le trop malicieux académicien se serait peint à sa guise, avec tous ses avantages, de sa meilleure main. Les deux effigies auraient été au Salon de 1750, accrochées l'une auprès de l'autre. Coup terrible pour l'agréé !... Comment croire à cette noirceur ? Le manque d'autorité du premier auteur qui en a fait le récit — le triste François Génard — à deux années de distance ; les confusions tangibles commises par Diderot en reprenant, sur ouï-dire, dans sa critique des peintures de 1767, l'impertinente historiette ; l'absence de tout document digne de foi, le défaut d'indication de la présence d'un auto-portrait de La Tour au Salon de 1750, en regard du portrait exposé par Perronneau ; le persistant succès de ce dernier, le soin qu'a eu le fils de Picardie de conserver l'effigie obtenue de son confrère et entrée au musée de sa ville natale avec le trésor de son propre héritage ; le beau caractère de cette effigie, où La Tour n'apparaît ni las, ni hargneux, tout nous invite à rejeter le conte à dormir debout... Qu'on ne nous importune plus, en conséquence, de pareilles sornettes ! Mais qu'on se garde aussi de prêter à Perronneau une supériorité que ses œuvres, d'ailleurs pleines de rares mérites, ne lui font point assigner.

L. DE FOURCAUD.

(A suivre.)





QUELQUES BUSTES FRANÇAIS

A L'EXPOSITION DES CENT PASTELS

Ce fut certes une très heureuse idée de joindre à la merveilleuse série des Cent pastels, réunis par les soins de Mme la marquise de Ganay et de ses amis au profit de la Société française de secours aux blessés militaires, un certain nombre d'effigies en marbre, bronze ou terre cuite, appartenant aux mêmes époques, aux mêmes milieux d'art. Parmi ces images brillantes et légères, pénétrantes et profondes, la sculpture venait apporter d'abord un élément de décor appréciable; de plus, — on en avait pu faire déjà l'expérience en d'autres expositions, où s'étaient unis les arts du dessin et ceux de la forme, pour concourir à l'évocation de certaines époques d'art, — les fortes affirmations de la sculpture soutiennent celles de la peinture et les précisent. Au XVIIIe siècle en particulier, les deux modes d'expression marchent absolument de pair dans la traduction souple et vivante des réalités iconiques. Le portrait sculpté égale en souplesse et en variété, il atteint et dépasse parfois en puissance et en expression le portrait peint, à quelques merveilleux résultats que celui-là ait atteint avec les La Tour, les Perronneau, les Greuze, les Duplessis.

Il y a déjà bon nombre d'années, du reste, que l'on s'en est aperçu et le temps est loin où les esthéticiens du Premier Empire jetaient un public

discrédit sur les bustes « chiffonnés » du foyer de la Comédie-Française, où les administrateurs de Louis-Philippe refusaient des Houdon pour le Louvre, comme appartenant à un style « énervé », et achetaient péniblement 250 ou 300 francs quelques terres cuites de Caffieri, pour les galeries *historiques* de Versailles.

La réaction est même venue si forte que l'on ne peut plus guère songer à mobiliser aujourd'hui, et à exposer aux risques de transports répétés, des œuvres auxquelles leurs possesseurs anciens ou nouveaux attachent quelques-unes des plus grosses valeurs auxquelles les surenchères de la curiosité aient atteint de nos jours. Quelle merveilleuse réunion ne constituerait pas cependant l'œuvre rassemblé, dans la mesure du possible, des Lemoyne, des Caffieri, des Pajou, ou simplement celui de Houdon. Ne regrettons pas trop, toutefois, l'impossible et félicitons-nous de ce que le dévouement et la libéralité des organisateurs de l'exposition qui vient de se clore nous ont permis d'étudier et d'admirer pendant quelques semaines. Malgré certaines lacunes que nous indiquerons au cours de ce rapide aperçu, les principaux types de l'art du portrait sculpté français pendant un siècle et demi étaient là, représentés par des pièces de choix.

Et d'abord, tout en tête de la série historique, apparaissait le *Richelieu* de bronze de M. J. Doucet, une des premières réussites de l'art du grand buste décoratif classique, qui fleurira sous Louis XIV entre les mains d'un Girardon et surtout d'un Coysevox. Varin, qui l'avait modelé avant 1642, était un réaliste minutieux, un ciseleur, un orfèvre. Mosan d'origine, il avait apporté dans l'art français toutes les qualités de précision physionomique chères à ceux de sa race. Mais un goût d'ampleur harmonieuse se faisait sentir dans le milieu français où il travaillait, la sécheresse précise des effigies de l'époque Henri IV et Louis XIII ne suffisait plus, et le buste du cardinal, qu'il modela les dernières années de sa vie, est tout empreint de ce goût nouveau. On connaît toute l'histoire de ce buste restituée par Courajod [1], et que nous avons essayé de compléter nous-mêmes sur quelques points [2]. Six épreuves en furent exécutées, d'après des textes sûrs, et payées par les héritiers du cardinal aux fondeurs Lesueur et Perlan, en juin et octobre 1643. Nous en connaissons cinq à

1. *Jean Varin et ses œuvres de sculpture*. Paris, 1881.
2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1899, p. 153; et *les Arts*, 1903, n° 21.

l'heure actuelle : une à la Bibliothèque Mazarine, une dans la famille de Chabrillant, héritière des d'Aiguillon et, par conséquent, du cardinal, une



JACQUES CAFFIERI. — LE BARON DE BESENVAL (1735).
Bronze. Collection du prince François de Broglie.

à l'Albertinum de Dresde, une chez Mme Édouard André, et celle-ci, enfin, qui compte certainement parmi les meilleures ; elle est d'une tonalité

chaude et d'une souplesse merveilleuse. Nous soupçonnons enfin que la sixième, qui figurait jadis à la Sorbonne, fut réquisitionnée au musée des Monuments français, un jour que les commissaires de la guerre vinrent s'y approvisionner de bronze par ordre de la Convention.

L'art solennel de l'époque Louis XIV n'était pas représenté effectivement ; on peut cependant le retrouver sans peine dans ce grand buste officiel appartenant par héritage direct à M. Dubois de l'Estang et qui représente Michel-Étienne Turgot le père, qui fut prévôt des marchands de Paris et à qui la ville de Paris, d'après l'inscription même apposée sur le buste, fit l'honneur de cette effigie : *Donné par la ville, 1735*. La signature du revers nous apprend que le buste fut exécuté en 1733 par Guillaume Couston, c'est-à-dire, à n'en pas douter, par le neveu de Coyzevox, frère de Nicolas Couston et père de Guillaume II Couston, par l'auteur des *Chevaux de Marly* et de mainte autre œuvre de sculpture décorative, brillante et mouvementée, bien que gardant encore quelque chose des enseignements classiques de l'oncle Coysevox. Il en est de même de ce buste, comparable à certaines de ces larges effigies de Largillière où s'étalent simarres et perruques, encadrant quelque physionomie dont la noblesse ne manque ni de caractère ni de vérité.

Le buste de Jean-Victor de Besenval de Bronstadt, avoyer du canton de Soleure, fondateur du Valdec en 1683, est moins ample et moins solide. Mais il faut remarquer d'abord que c'est un buste rétrospectif, puiqu'il est signé de 1737 et, de plus, que son auteur, Caffieri, était surtout un ciseleur. Il ne s'agit pas, en effet, — M. Jules Guiffrey l'avait déjà démontré il y a trente ans, dans son beau livre sur cette famille d'artistes, — de Jean-Jacques Caffieri, l'auteur des bustes de la Comédie, mais de son père Jacques Caffieri (1678-1755), qui, du reste, était sculpteur également. L'abbé de Fontenai mentionne dans son *Dictionnaire* « plusieurs beaux bustes de bronze » de la manière de Jacques Caffieri et, de fait, la même collection de Broglie contient, avec l'effigie que nous venons de mentionner, celle, beaucoup plus intéressante et plus vivante, du baron de Besenval le fils, qui fut colonel de la garde suisse et commanda sans doute cette double effigie. La sienne est signée également de Caffieri et datée de 1735.

Cette dernière nous introduit par son naturalisme pénétrant et expressif dans cette série de portraits moins apprêtés et plus intimes qui s'inaugure



HOUDON. — MADAME ADÉLAÏDE.

Marbre (1777). Collection de M. G. Hoentschel.

vers le milieu du XVIIIe siècle, avec les œuvres de Lemoyne et celles de Pigalle. Mais Pigalle n'est pas présenté ici et Lemoyne ne l'est que par une attribution que ne défend ni signature, ni, il faut bien le dire, ressemblance frappante de style et de manière. C'est fort dommage, car nul, à notre gré, n'est plus intéressant, parmi nos sculpteurs de l'époque Louis XV, à mettre en parallèle avec les portraitistes du temps. Il y a, dans le sourire enveloppé des bustes de Lemoyne, dans leur modelé caressé, un sentiment de vie qui nous fait penser à La Tour. D'ailleurs, pour l'intense renouvellement, pour la profondeur de l'expression, pour l'individualisme jaillissant et la certitude de l'affirmation définitive, c'est jusqu'à Houdon qu'il faudra attendre pour rencontrer l'égal de ce maître incomparable du portrait peint au XVIIIe siècle.

Le « père du *Voltaire* », comme il s'appelait lui-même non sans orgueil, à la fin de sa longue carrière, est représenté ici par cinq portraits d'hommes qui peuvent compter parmi les plus significatifs de sa galerie. Le *Turgot* d'abord, exposé au Salon de 1777, appartient à ces années où Houdon, jeune encore, s'affirme par des coups d'éclat et par une production acharnée. C'est l'année même où va paraître la *Diane*. Ici, la renommée du modèle qui vient de s'éloigner du Contrôle général, après deux ans de luttes et d'espérances, le sert comme le servira l'année suivante celle de Voltaire. Il a cherché évidemment à satisfaire les philosophes, en imprimant au grand homme leur ami un air de sagesse soucieuse et de bonté ; mais cette préoccupation a peut-être refroidi un peu le caractère du buste. Le sculpteur est plus à l'aise, deux ans plus tard, avec le vieux Choiseul-Praslin, ancien ministre de la Marine, disgracié depuis une dizaine d'années, affaibli et ridé, dont il fait, en 1780, un merveilleux portrait, sans éclat, mais d'une intense vérité. Le magistrat élégant et sceptique qui appartient aujourd'hui à M. Doucet est d'une réussite aussi tout à fait particulière. L'ironie du sourire, l'habileté du traitement de la perruque et du costume, d'une habileté consommée dans sa simplicité, en font un morceau de maître. Nous hésitions, il y a quelques années, à reconnaître dans ce dernier buste le prévôt des marchands, Lepelletier de Morfontaine, ou l'ancien lieutenant de police, M. de Sartine. Des indications recueillies par M. Doucet nous obligent à y voir un parlementaire provincial plus obscur, un certain M. Lavaisse, avocat au Parlement de Grenoble. L'acti-

vité de Houdon fut telle, que nous ne saurions affirmer connaître, par les listes d'exposition des Salons et par ses catalogues de vente, toute sa production. Il a dû se déplacer, il a dû faire sur commande, en province ou à Paris, des effigies qui reparaîtront, surprendront et compléteront l'impression que nous sommes habitués à tirer surtout de sa galerie d'hommes célèbres. Nous revenons à ceux-ci avec les deux bustes de Cagliostro et de Mirabeau (à Sir John Murray Scott et à M. Delagrave), sur lesquels il y aurait tant à dire et qui sont si révélateurs de deux personnalités diversement célèbres, celle du charlatan et celle du grand orateur. Mais l'espace nous fait ici défaut, et les bustes, plusieurs fois exposés et publiés, sont assez connus déjà.

Aussi bien ne pouvons-nous manquer de saluer comme elle le mérite la solennelle effigie qui trônait au milieu de l'exposition et qui fut pour le public une révélation. Il nous avait été donné, il y a quelques années, après avoir reconnu et publié le buste de l'une des deux filles de Louis XV, tantes du roi régnant, dont Houdon reçut dès ses débuts la commande officielle et qu'il exposa au Salon de 1777, Madame Victoire, aujourd'hui au musée Wallace, de rencontrer, dans un château de Touraine, la sœur de cette dernière, Madame Adélaïde, qui avait dû originairement partager son sort. Péniblement soldées par l'administration royale, — de nombreuses réclamations de Houdon en font foi aux Archives, — les effigies des deux maussades vieilles filles avaient dû, au moment de la Révolution, passer de leurs appartements de Versailles ou de leur château de Bellevue chez un de leurs familiers, elles avaient ainsi échappé aux saisies révolutionnaires. Au retour de l'exil, on les avait négligées. Des partages les avaient séparées au milieu du XIXe siècle. L'une des sœurs était, après quelques détours, recueillie par lord Hertford. L'autre était restée dans la famille jusqu'à ces derniers temps. La voilà à son tour lancée par le monde. Quelle tristesse que les organisateurs du Versailles de Louis-Philippe ne l'aient pas jadis avisée et payée largement quelque cinq cents francs ! Il y a bien peu de chances aujourd'hui qu'elle aille jamais retrouver l'appartement du rez-de-chaussée du palais où elle présida sans doute dix ans durant la petite cour envieuse, la « potinière » de Mesdames. De quelle merveilleuse évocation cependant et de quel chef-d'œuvre elle enrichirait le palais ! Il y a de la grandeur dans cette figure revêche de fille

de roi, dédaignée et hargneuse. Il y a surtout, de par le génie de Houdon, un mélange frappant de réalisme pénétrant et de composition savante.



Pierre Merard. — Le Prince de Conti.

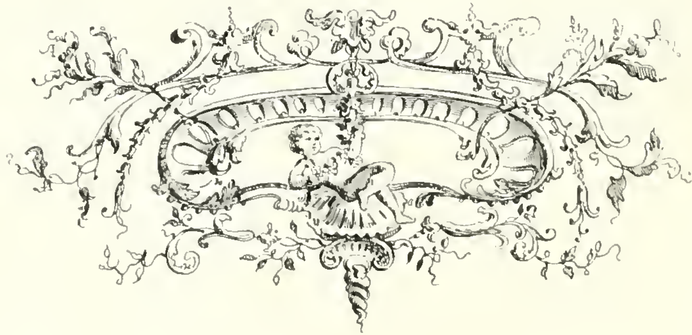
Marbre 1777. Collection de M. Edouard Kann.

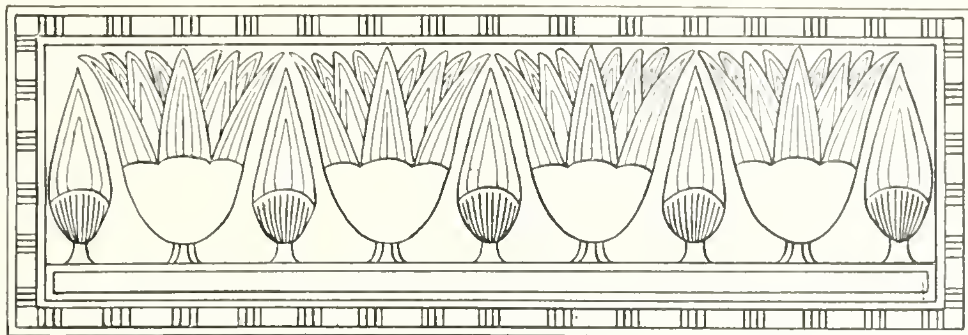
N'empêche que les visiteurs de l'exposition eussent pris une triste idée des grâces de la femme française au XVIIIe siècle, d'après ce seul

spécimen. Les merveilleux pastels de La Tour ou de Perronneau étaient bien là pour les dédommager. Mais il est regrettable que l'on n'ait pu obtenir aussi de quelque collectionneur, et il eût été inutile d'aller le chercher bien loin, quelque buste vivant et jeune, comme celui de Mme du Cayla, par exemple, qui eût montré le talent de Houdon sous un jour plus aimable.

Le talent de Pajou pâlit à côté de celui de son glorieux contemporain, comme pâlissent les portraits de Mmes Vigée-Lebrun ou Labille-Guiard à côté de ceux de La Tour ou de Perronneau. Les deux loyales effigies de magistrat et d'académicien prêtées par M. Doistau le défendaient cependant fort honorablement. Mais un buste surtout, en dehors des Houdon et des Caffieri, attirait la curiosité par son grand caractère et par le mystère de sa signature. C'est celui de Louis-François de Bourbon, prince de Conti, qui portait la signature quasi inconnue de Mérard. Ce Mérard, comme un certain Defernex, dont nous connaissons des bustes excellents, était un sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il demeurait rue Neuve-Saint-Martin et exposa aux Salons de la Compagnie un certain nombre de médaillons et de bustes. Combien d'autres, d'ailleurs, qui n'ont pas eu la fortune d'être vantés tout de suite par la critique, soutenus par la confraternité académique et dont les œuvres, pleines de talent parfois, déconcertent nos opinions toutes faites, lorsque nous les rencontrons fortuitement, à moins que, faute de signature, nous ne les attribuions imperturbablement aux deux ou trois grands premiers rôles que la curiosité, après la mode d'autrefois, a consacrés !

Paul VITRY.





LE TRÉSOR DE ZAGAZIG[1]

Il en est de même des deux cruchons en argent qu'accompagnaient les deux pots d'or : ils ont une origine commune et une importance égale pour l'histoire de la toreutique orientale. L'un d'eux a été brisé, par malheur, et nous n'en possédons pas tous les morceaux ; nous en avons assez pourtant pour être certains qu'il ressemblait grandement à celui qui nous est parvenu presque intact. La panse est recouverte aux deux tiers de sa hauteur par des raies longitudinales d'oves, chevauchant l'un sur l'autre comme les écailles d'une pomme de pin. Ici encore, il n'est pas question de repoussé, mais le contour de chaque écaille a été marqué extérieurement au trait, puis, le métal enfoncé du dehors au dedans. La zone lisse qui s'étend entre les bossages et la naissance du cou porte, sur le vase entier, une seule ligne d'hiéroglyphes, un souhait de vie éternelle et de prospérité à l'adresse de l'échanson royal Tounoumtaouneb, puis, une vignette et le propriétaire en adoration devant une déesse : celle-ci est pacifique et égyptienne sur le vase complet, mais belliqueuse et étrangère sur le vase brisé, et armée de la lance et du bouclier. Tounoumtaouneb était un personnage considérable en sa génération : non seulement il s'intitule premier échanson, mais il se proclame le messager du

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 401.

roi en toute région barbare, et c'est sans doute d'un de ses voyages en Syrie qu'il avait rapporté sa piété pour la déesse belliqueuse. Celle-ci est du reste le seul élément étranger qu'on découvre dans la décoration des deux vases. Le cou est garni à l'extrémité supérieure d'une ourlure d'or légère : deux registres s'y superposent qui renferment des épisodes de chasse ou de pêche. Un fragment du vase brisé nous montre une harde de chevaux sauvages courant vers un marais de lotus où volaient des oiseaux. Le vase intact (fig. 1) est malheureusement encroûté par places d'un oxyde qui ne permet pas de deviner le détail des scènes : on distingue des silhouettes de bateaux, des fourrés de plantes aquatiques, des hommes qui tirent des filets ou qui dardent des traits, des bêtes lancées à toute vitesse; au registre supérieur, s'élèvent des arbres de fantaisie en palmettes ou en volutes, entre lesquels des griffons luttent contre des lions. Si l'artiste de qui sont les vases d'or n'est pas celui-là même à qui nous devons les vases en argent, du moins était-il doué comme lui d'une adresse admirable. Il a simplifié beaucoup le contour de ses figures, mais les lignes sont fermes, égales, enfoncées dans le métal avec la précision d'un maître : le métier n'avait plus de secret pour lui. Là toutefois n'est pas le mérite principal de son œuvre : vingt autres étaient capables d'en faire autant parmi les orfèvres qui travaillaient pour le roi et pour les grands seigneurs. Ce qui le met hors de pair, c'est l'originalité du motif qu'il a choisi pour l'anse et la façon dont il l'a traité. Un chevreau, affriandé par l'odeur du vin que la cruche renferme, a escaladé la panse, et là, dressé hardiment sur les pattes de derrière, les jarrets tendus, l'échine raide, les genoux appuyés contre deux calices de fleur en or qui jaillissent horizontalement de la paroi d'argent, le museau pressé au filet, il regarde avidement par dessus le bord : un anneau passé à travers les naseaux servait à pendre le vase. Le corps est creux, et il a été fabriqué en deux pièces à l'embouti, puis les deux moitiés soudées longitudinalement et retouchées au burin. Les cornes et les oreilles ont été rapportées et soudées : un trou triangulaire est ménagé au milieu du front. La technique matérielle est excellente, mais la conception est encore supérieure à la technique : rien n'est plus juste que le mouvement qui entraîne la petite bête, ni plus spirituel que l'expression de convoitise gourmande répandue sur tout son corps.

On avait signalé sur les monuments des dynasties thébaines les repré-

sentations de beaucoup de vases analogues, avec des renards, des léopards, des personnages humains pour anses, et l'on s'était demandé s'ils avaient

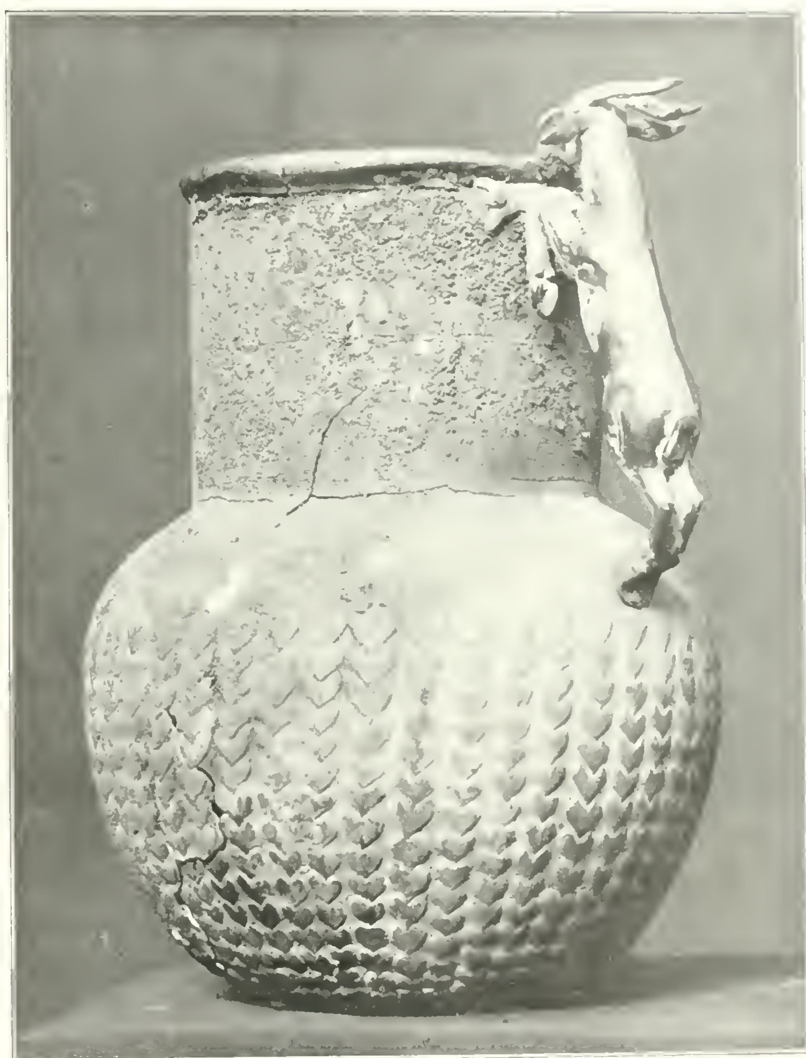


FIG. 4. — LE VASE AU CHEVREAU

Hauteur : $0^{m},17$[illegible].

existé dans la réalité ou seulement dans l'imagination des peintres d'hypogées. Il ne faut plus douter maintenant qu'elles ne fussent la reproduction

fidèle de modèles en usage chez les Égyptiens ou chez les peuples avec qui les Égyptiens entretenaient des relations de guerre ou de commerce. Trouvera-t-on jamais quelqu'un de ces immenses surtouts de table qui figuraient des scènes de conquête, avec des arbres, des animaux, des statuettes de nègres ou d'Asiatiques en or et en émail ? La quantité de métal qu'ils contenaient est telle qu'ils durent être condamnés à la fonte dans quelque moment de besoin, mais on peut attendre de la fortune qu'elle nous rende encore des dépôts semblables à celui de Zagazig : je ne pense

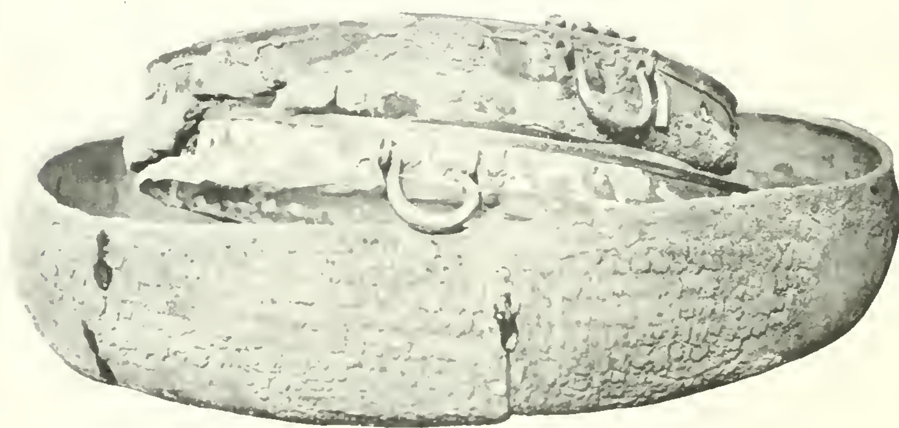


Fig. 2. — Pile de vases en argent soudés par l'oxyde.

pas qu'il s'y rencontre des pièces d'une inspiration plus fine et d'une composition plus harmonieuse que celle du vase au chevreau.

IV

Les patères en argent ont beaucoup souffert. Empilées rapidement dans le réceptacle où elles furent cachées, l'oxyde les a liées l'une à l'autre solidement et nous ne les avons pas encore détachées toutes (fig. 2). Il les a d'ailleurs rongées de façon si profonde que nous n'avons osé en nettoyer que deux ou trois : il est douteux que nous nous risquions jamais à toucher au reste. C'est un malheur commun à la plupart des objets d'argent qu'on découvre en Égypte : sous l'influence des infiltrations annuelles, les

acides organiques dont le sous-sol des villes anciennes est saturé les attaquent et les dévorent sans trêve ni merci. Encore, si les parois étaient d'une épaisseur convenable, pourrait-on espérer que l'atteinte est superficielle et que le cœur du métal est sain, mais elles consistent le plus souvent en une feuille de ténuité extrême qui se décompose promptement de part en part. L'objet ne persiste plus alors que grâce à cette croûte d'oxyde : il se résoudrait en poussière et en fragments menus si on lui enlevait ce soutien.

Une seule des patères est conservée à peu près en entier (fig. 3 et 4). Elle mesure 0m16 de diamètre, et 0m14 de hauteur. Elle est à fond plat, et



Fig. 3. — Une des coupes en argent de Zagazig, vue de côté.

les parois latérales présentent à la base un léger renflement : elles sont garnies au sommet d'un liseré d'or qui est fixé à l'avers par des rivets. Deux petites appliques en or ciselé saisissent dans leurs anneaux un bâtonnet en or trois fois replié qui servait à suspendre le tout : quatre gros grains d'or sont plantés sur le plat de la garniture dans la partie qui fait face à l'anse. La paroi est lisse, et une seule ligne d'hiéroglyphes s'y lit extérieurement, un souhait de bonheur, sur le parvis du temple de Néith, en faveur de la propriétaire, la chanteuse de Néith, Tamai, « la Chatte ». C'est une feuille d'argent emboutie en courbe, dont les deux extrémités ont été rapprochées sans chevauchement appréciable, puis soudées l'une à l'autre. Le fond consiste également en une seule feuille d'argent, qui s'ajuste au bas des parois et qui se divise en deux registres concentriques. Au

milieu, une sorte d'ombilic se dresse avec un chapeau d'or à bord plat décoré d'un fil de grains arrondis et de plusieurs rangs de chaînettes. Le registre le plus rapproché du centre est légèrement en contrebas, et l'on y aperçoit une eau poissonneuse d'où s'échappent çà et là des bouquets de lotus. Un petit canot en papyrus, monté par un berger nu et par un veau, flotte au milieu d'un fourré d'herbes ; des oiseaux volent au hasard, et deux jeunes femmes nues, les mêmes qui, modelées sur bois, ont fourni aux sculpteurs du temps un motif charmant de cuiller à parfums, nagent côte à côte afin d'aller cueillir des fleurs. Un méplat et une rangée de grains séparent cet étang d'un territoire de chasse, que quatre palmiers de convention plantés à distances égales limitent en autant de compartiments distincts. Deux sphinx ailés à tête de femme se tiennent debout de chaque côté d'un palmier, la patte levée et tendue comme s'ils voulaient abattre des dattes ; deux couples symétriques de chèvres sautent vers deux autres palmiers pour brouter. Entre ces groupes, des animaux courent affolés, un bœuf sauvage poursuivi par un léopard, des lièvres et des gazelles chassés par des renards, par des chiens ou par des loups. Les figures du registre médial ont été repoussées si faiblement qu'on les dirait gravées en plein métal ; celles du registre extérieur ont été repoussées plus fortement, puis reprises et achevées au burin.

Les autres patères étaient semblables à celles-ci pour la technique et pour le décor : elles sortaient évidemment d'un atelier unique et elles avaient appartenu à un même propriétaire. Étaient-elles d'usage courant ou de pur apparat ? Il semble bien qu'elles n'aient pas été fabriquées pour un emploi déterminé ; du moins, ne rappellent-elles point les formes qu'on voit sur les monuments aux mains des invités dans les banquets, aux mains des prêtres dans les sacrifices. Elles étaient suspendues aux murs des salles ou placées sur des crédences les jours de fête, et si on les distribuait aux convives, ce n'était pas seulement afin qu'ils y mangeassent ou qu'ils y bussent. Remplies d'eau fraîche ou de vin clair, c'était une sorte de lac en miniature, au milieu duquel la pointe du chapeau d'or surgissait comme un îlot : le paysage et les figures aperçues par transparence ressortaient sur le fond mat avec une vivacité particulière, et elles s'effaçaient ou se déformaient à volonté dès qu'on agitait le liquide. Il n'y a pas longtemps que des puérilités pareilles plaisaient parmi nous,

et les Orientaux ne les dédaignent point : nos patères étaient peut-être des joujoux plus que des objets d'utilité réelle. Je n'en dirai pas autant



FIG. 4. — LE FOND D'UNE DES COUPES EN ARGENT DE ZAGAZIG.

des passoires en argent dont les contours sont élégants, mais sans surcharges de décor ni intention d'amusement. Un entonnoir évasé, une plaque de fond percée à la pointe de petits trous minuscules ; seule, l'anse

témoigne de quelque recherche, une fleur de papyrus épanouie dont les pétales, inclinés sur la tige, s'appuient au rebord de l'entonnoir (fig. 5). C'est un bon outil de cuisine ou de cellier, bien adapté à sa fin, facile à tenir propre, pratique en un mot, ce que les patères ne sont pas en vérité.

V

On le voit, l'intérêt de la trouvaille est grand en soi, par le nombre et par la beauté des pièces. La plupart des orfèvreries que nous possédions jusqu'à présent étaient d'époque ptolémaïque, et celles qu'on pouvait attribuer avec sécurité aux âges pharaoniques n'offraient rien d'assez caractéristique pour qu'on eût le droit de juger d'après elles le savoir-faire des Égyptiens. Les représentations inscrites sur les murs des temples ou des tombeaux nous autorisaient à supposer qu'ils étaient fort ingénieux, mais les conventions de leur dessin sont si mal définies encore qu'on n'était pas toujours d'accord sur l'interprétation qu'il convenait de leur donner : on en était même à se demander si certains motifs qu'ils figuraient au-dessus d'un vase ne devaient pas être considérés comme rentrant dans la décoration intérieure. Nous avons maintenant de leurs œuvres en nombre suffisant pour justifier nos conjectures, et pour déclarer en toute sincérité qu'ils ne le cédaient en rien aux sculpteurs, au moins pendant la durée du second empire thébain.

Elles ont été trouvées sur l'emplacement de l'ancienne Bubastis, et la présence des chattes de la déesse Bastit sur plusieurs d'entre elles, ainsi que le nom de Tamai, la chatte, que porte la maîtresse des coupes, semblent indiquer qu'elles furent fabriquées dans l'endroit même qui nous les a rendues : il est vrai que Tamaï était chanteuse de Neïth, vivant sur le parvis du temple de Neïth, et ce pourrait être une contre-indication, au moins pour ce qui concerne ces pièces. Laissant de côté la question d'origine, qui est trop douteuse, nous pouvons nous demander si elles sont réellement égyptiennes d'inspiration ou si nous ne risquons pas, en les examinant plus soigneusement, d'y relever les preuves de quelque influence étrangère ? Depuis un quart de siècle environ que l'Assyrie, la Chaldée, l'Asie Mineure, la Crète, les îles Égéennes commencent à nous être mieux connues, les savants qui les ont étudiées ne se sont point privés

de dépouiller l'Égypte en leur faveur : il a suffi trop souvent qu'un objet ou un motif d'art, fréquent sur les monuments de l'Égypte, se retrouvât chez elles, pour qu'on leur en adjugeât aussitôt l'invention ou la propriété première. Je ne puis m'empêcher de penser que beaucoup de ces revendications ne sont pas légitimes, et, d'une manière plus générale, qu'il y a grande apparence de témérité à prétendre discerner, dans une civilisation aussi complexe et aussi lointaine de ses débuts que l'était celle de l'Égypte au temps du second empire thébain, tous les éléments qu'elle a empruntés au dehors. On sait avec quelle rapidité les peuples du Nil s'assimilent les étrangers : il en fut des arts ce qu'il en était des hommes dans l'antiquité, et les formes d'architecture, de dessin, de production industrielle, transplantées chez eux, ou disparurent promptement sans laisser de traces, ou se plièrent aux conditions du pays et se fondirent si bien dans le goût ambiant, qu'on a peine aujourd'hui à les distinguer d'avec les indigènes. Que l'Égypte ait accepté des types exotiques, je le crois, et c'est certain : mais les nations avec lesquelles elle était en rapport ne se firent pas non plus faute de la copier, et cela dès l'âge le plus reculé : elle donna ou elle rendit aux autres autant au moins qu'elle accepta d'eux, et dans bien des cas où l'on a récemment tranché contre elle la question de filiation, il serait bon de suspendre le jugement, sinon de le renverser.

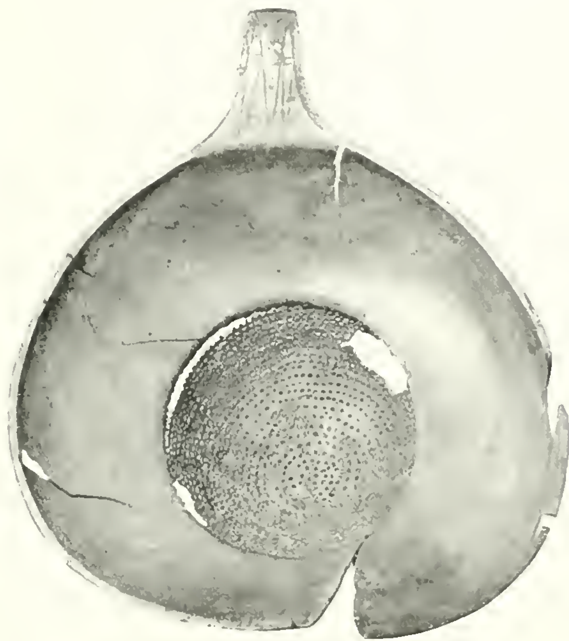


Fig. 5. — Passoire en argent.

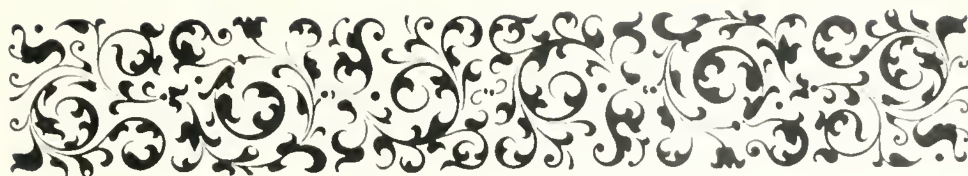
Ici, j'imagine qu'il ne viendra à l'esprit de personne de contester que les bracelets de Ramsès II et le calice de Taouosrît soient Égyptiens et

rien d'autre. Les deux pots en or et les deux cruches en argent n'offrent non plus aucun caractère étranger : le chevreau d'or est de la même famille que les chèvres qu'on voit, sculptées quinze ou vingt siècles avant lui dans les bas-reliefs memphites, dressées sur leurs pattes de derrière et broutant un arbre à même. Les patères ressemblent, il est vrai, aux coupes d'argent et de bronze phéniciennes qu'on a découvertes à diverses reprises dans les régions de l'Euphrate ou dans les contrées riveraines de la Méditerranée : aussi bien ne s'est-on jamais refusé à admettre que celles-ci fussent des imitations de modèles égyptiens, et, peut-être, un examen plus impartial amènera-t-il les archéologues à en rendre quelques-unes au moins à l'Égypte. En tout cas, le trésor de Zagazig nous montre ce que durent être ces modèles : les Phéniciens ne se sont guère écartés d'eux et ils en ont respecté les dispositions générales, s'ils en ont modifié souvent le détail. Un seul élément a quelque chance d'être exotique dans les scènes qui couvrent les deux registres, le sphinx femelle, avec les mèches étranges de sa chevelure, si l'on préférait voir en lui un dérivé du griffon, plutôt qu'une déformation fantaisiste du sphinx mâle des temps antérieurs. Mais, en ce cas même, il ne faut pas oublier que le griffon est du vieux fond national, comme les bœufs et les gazelles, les chèvres, les chiens, le léopard qu'on voit à côté de lui : sa présence ne prouverait que s'il était d'une allure si caractéristique qu'on ne pût se refuser à le croire un disparate emprunté aux arts de la Syrie ou de la Chaldée par quelque artiste las d'employer sans cesse les types traditionnels de sa patrie.

G. MASPERO

Nag Hamadi, le 7 février 1908.





LES SALONS DE 1908[1]

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES



Pour la première fois, depuis qu'existent nos Salons annuels, une médaille d'honneur est décernée à la gravure sur pierres fines, en la personne du plus habile de ses représentants actuels, M. Georges Lemaire. Saluons sincèrement cette manifestation du jury, qui a voulu, le même jour, récompenser un artiste laborieux et de grand talent, et attirer les regards du public sur un art exquis, passé de mode peut-être, mais qui mériterait bien de reconquérir sa vogue d'antan.

Mme de Pompadour, qui trouve grâce devant l'histoire parce qu'elle eut l'ambition de protéger les artistes et d'encourager les arts, avait, dans son intelligente et efficace sollicitude, donné la première place à la gravure sur pierres fines. Elle sut découvrir Jacques Guay, qui, jusque-là, n'avait guère reçu que les platoniques encouragements d'un collectionneur de gemmes gravées, Pierre Crozat, conseiller au Parlement. Ayant eu l'occasion de voir les copies sur pierres fines de deux dessins de Bouchardon, exécutées par Jacques Guay, Mme de Pompadour devina le génie de l'artiste. Elle le fit venir à Versailles et l'accapara pour ainsi dire, l'installant au palais même, à côté de ses appartements. Elle lui fit d'incessantes com-

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 369 et 413.

mandes de camées et d'intailles, tandis qu'elle-même prenait plaisir à les reproduire par la gravure à l'eau-forte dans une *Suite d'estampes* qui constitue pour nous l'un des plus précieux albums artistiques du XVIIIe siècle. La célèbre marquise fit mieux encore : elle voulut être l'élève de Jacques Guay, et eut le caprice d'apprendre à graver les pierres fines. On la vit s'installer au touret du maître, et nous possédons quelques gemmes, signées *Pompadour fecit*, auxquelles, on le devine sans peine, la main si experte de Jacques Guay n'est pas demeurée étrangère.

En mourant, Mme de Pompadour légua au roi la collection des gemmes que Guay avait gravées pour elle, et c'est ainsi que le Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale, se trouve posséder la série de ces merveilles de glyptique qu'on admirera aussi longtemps que le culte de la beauté et de la grâce sera en honneur dans le monde. Par Jacques Guay et par Mme de Pompadour, le goût des gemmes gravées se répandit dans la parure féminine. Le camée devint le roi de la mode durant un siècle, depuis Louis XV jusqu'à la chute du Premier Empire. Après Jacques Guay, les Simon, les Pichler, Jeuffroy et vingt autres, surent, par des œuvres excellentes et nombreuses, maintenir la vogue de la gemme gravée et perpétuer la tradition d'un art délicieux qui, après eux, disparut presque soudain.

A partir de la Restauration, le camée ne figure plus guère dans la parure ; il n'y a plus ni artistes dignes de ce nom, ni mécènes. A bien considérer les choses, on doit rendre responsable de cette lamentable chute, à la fois la médiocrité des œuvres produites par les artistes du XIXe siècle, et la prédominance exclusive conquise dans la parure par le diamant, les perles et les pierres précieuses taillées à facettes. Ce fut grand dommage pour l'art, car le diamant et les pierres précieuses ne sauraient être assimilés à des œuvres d'art.

La médaille subit le même discrédit, après avoir été aussi particulièrement en honneur jusqu'à la chute de Napoléon Ier. Cette éclipse devait durer trois quarts de siècle. Quand vint la renaissance de la médaille, il y a trente ans à peine, les graveurs de gemmes espérèrent aussi un retour de la faveur du public pour le camée et l'intaille. La tradition de leur art n'était pas morte tout à fait ; par routine administrative, l'État faisait annuellement à la gravure sur gemmes l'aumône de maigres encouragements. Une pléiade d'artistes reprit courage et se mit à produire. Ce furent :

Adolphe David, avec son *Apothéose de Napoléon Ier* d'après le plafond d'Ingres à l'Hôtel de Ville; Henri François, P. Galbrunner, Émile Gaulard, G. Tonnelier, G. Lambert, G. Bissinger, A. Lechevrel, et le plus apprécié d'entre eux, le lauréat d'aujourd'hui, M. Georges Lemaire.

Ce dernier, qui est présentement dans la pleine maturité du talent, commença d'exposer en 1880 : c'était un buste en jaspe rouge de Pierre Corneille ; cette œuvre de début ne fut guère remarquée. En 1882, M. Lemaire donna, en camée sur sardonyx, une scène allégorique, *la Fortune et l'Enfant*, qui obtint une mention honorable ; en 1883, *l'Aurore*, génie féminin s'avançant à travers l'espace en semant des fleurs, œuvre distinguée que nous revîmes avec plaisir à l'Exposition universelle de 1900 ; en 1885, *la Main chaude*, grand camée sur sardonyx à nuances rougeâtres peu flatteuses qui, néanmoins, obtint une troisième médaille et se trouve aujourd'hui au musée du Luxembourg ; en 1888, *Flore et Zéphyr*, qui obtint aussi les honneurs du Luxembourg. En 1889, M. Lemaire envoya à l'Exposition universelle un cadre qui renfermait quarante petits camées sur sardoine à deux couches, représentant les effigies de profil des quarante membres de l'Académie française. De cette galerie de portraits, l'artiste espérait un grand succès, sinon la renommée : la plupart sont frappants de vérité et d'une remarquable finesse de travail. Rien ne vint : personne, pas même l'Académie, ne prit garde à ce bel ensemble ; les Quarante Immortels de 1889 sont restés pour compte à l'infatigable artiste.

Dans les années suivantes, M. Lemaire exposa en camées de dimensions exceptionnelles : *l'Amour et la Folie*, *Orphée perdant Eurydice*, *la Mort de Narcisse*, *les Messagers des dieux*, *le Printemps*, *l'Automne*, *la Destinée* et un certain nombre de portraits. Malgré le talent déployé, malgré de notables encouragements officiels accordés à M. Lemaire et à ses émules, comme M. Tonnelier, qui faisaient preuve de la même activité tenace, le public ne fut pas mordu ; il passa indifférent, ne se rendant même pas compte de l'effort matériel dépensé pour travailler la pierre fine, portant exclusivement son attention et ses applaudissements, d'ailleurs mérités, sur l'art de la médaille.

Nous avons vu les graveurs sur pierres fines, presque désespérés de cet ostracisme persistant, abandonner leur art, déserter le touret et se faire, comme les camarades, médailleurs et sculpteurs. M. G. Lemaire obtint,

dans ces deux genres nouveaux pour lui, des succès que n'eurent pas ses gemmes, qui, pourtant, lui avaient demandé un effort bien autrement vigoureux. Il ne se découragea pourtant point. Il songea à forcer l'attention des amateurs en encadrant ses camées dans de riches montures d'or ou d'argent, pour montrer le parti que l'orfèvrerie peut tirer des gemmes gravées ; c'est ainsi entouré qu'au Salon de 1903 il exposa le portrait du président de la République, M. Loubet, grand camée avec cadre ciselé et orné de pierres fines, qui fut acquis par le ministère des Affaires étrangères et offert au roi d'Italie. A l'Exposition de 1900, M. G. Lemaire avait obtenu un grand prix pour l'ensemble de ses œuvres : malgré ces succès officiels, l'éminent artiste constatait que le courant délétère qui emporta le XIXe siècle n'était nullement ralenti et que la gemme gravée n'avait pas su encore reconquérir, à côté de la médaille, la faveur du public d'élite, et redevenir à la mode.

C'est pourquoi, en chercheur inlassable et avisé, M. Lemaire a eu, depuis peu d'années, l'idée de présenter la gravure des gemmes sous une forme nouvelle et jusqu'ici à peu près inconnue : tirant parti des couleurs naturelles de diverses gemmes, il entreprit de composer des statuettes multicolores, en ajustant ces gemmes les unes aux autres, comme on le ferait pour une mosaïque dans l'art industriel. Au point de vue de l'effet produit, ces figurines prennent place à côté des œuvres de la statuaire polychrome ou chryséléphantine. Pour la première fois, au Salon de 1905, M. G. Lemaire exposa une statuette, *Immortalité*, d'environ 50 centimètres de hauteur, en lapis, agate, jaspe et or, œuvre remarquée surtout pour l'originalité de la technique, et qui fut achetée par la ville de Paris. En 1906, ce fut une autre statuette de mêmes proportions, *le Secret*, en jaspe, lapis, jade et opale. L'année dernière, deux nouvelles œuvres, plus hardies et d'une plus grande liberté de mouvements : une *Victoire* en agate, jaspe rouge, lapis, quartz blanc, jaspe vert mousseux, cristal rose, labrador, jade et or ; une *Junon* composée des mêmes matières, et qui figure aujourd'hui à Londres, à l'exposition franco-anglaise. Cette année enfin, M. Lemaire nous donne : *Harmonie*, en lapis, cristal rose, quartz blanc, silex jaune et jaspe rouge, et *Dante*, statuette en jaspes de nuances variées, silex, jade, agate mousseuse et or. Le premier de ces deux importants ouvrages, le plus riche de nuances à effets chatoyants, qui

caressent l'œil si agréablement, n'est peut-être pas, au point de vue de l'exécution artistique, ce qu'on est en droit d'attendre du talent et de l'habileté universellement reconnus de l'artiste : ce n'est pas la mieux réussie de ses compositions ; le visage est banal d'expression, la main droite est portée en avant dans un geste peu gracieux et gêné : passons. Il en est autrement de cette statuette de *Dante*, qui est presque un pur chef-d'œuvre. Les calmes tonalités des jaspes qui composent la longue robe conviennent bien à l'expression de douloureux mysticisme dont la poésie de Dante est imprégnée ; la sombre et pensive physionomie du poète est bien traduite dans ce quartz blanc d'ivoire, et la discrète couronne d'or qui ceint la chevelure domine harmonieusement la statuette, sans trop concentrer le regard. A l'heureux choix des gemmes l'artiste a joint le sentiment pathétique du sujet et, ajoutons-le, une habileté de technique qu'il convient aussi de signaler en particulier.



GEORGES LEMAIRE. — DANTE.
Statuette en jaspe, silex, jade, agate et or.

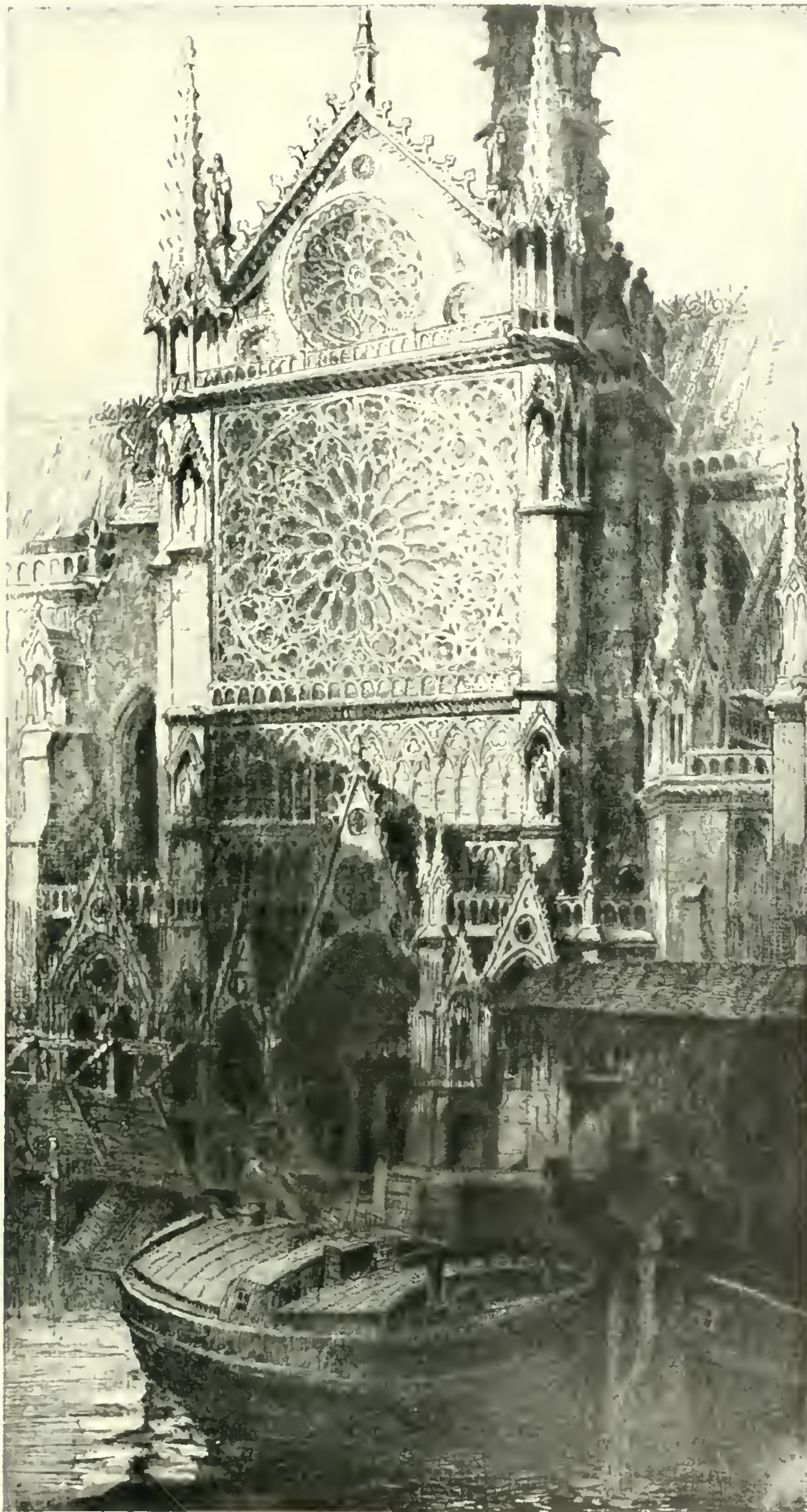
Remarquons, en effet, qu'au point de vue de l'exécution matérielle, la composition de pareilles œuvres est bien le plus difficile travail d'art qui se puisse concevoir. L'artiste doit d'abord se mettre à la recherche des gemmes, les dégrossir, les ajuster au touret, rapporter, juxtaposer, combiner leurs nuances multicolores, tenir compte de leurs chatoiements, les incruster, les agencer de manière à ne heurter ni le goût ni la nature. Le travail au touret, si long, si pénible, si rebutant, contrarie sans répit l'effort artistique qu'il doit pourtant interpréter et traduire. Les graveurs de gemmes, à force de patience et de pénibles veilles, viennent à bout de ces difficultés matérielles; jusqu'ici, nous l'avons souvent fait remarquer aux lecteurs de la *Revue*, le public leur a tenu bien peu compte de leurs efforts. Faut il croire

qu'enfin M. Lemaire a trouvé, par ses statuettes, la formule moderne en laquelle la gravure des gemmes doit désormais s'incarner pour être goûtée du grand public? L'avenir nous le dira; toujours est-il que ce genre nouveau a, par son aspect général, quelque chose de commun avec les statuettes ou compositions chryséléphantines de M. Henry Allouard et de quelques autres qui obtiennent un si légitime succès.

D'autres graveurs sur pierres fines ont, sur les traces de M. Lemaire, quoique avec moins de hardiesse, abordé aussi la composition de statuettes-mosaïque. On remarque notamment dans ce genre, au Salon de cette année, *le Favori* de M. Émile Gaulard, en onyx, jade vert, jaspe, opale, rubis, or et bronze doré. Rien de plus gracieux et de plus agréablement chatoyant à l'œil que cette figurine qui, pour le vulgaire qui passe, n'a qu'un tort, celui de ses trop mignonnes proportions. M. Horvott a aussi exposé une jolie statuette en sardoine violette, jaspe et cristal de roche. Souhaitons à ces créations originales d'être le point de départ d'une ère nouvelle pour la gravure des pierres fines. Le camée bas-relief se verrait ainsi substituer la ronde-bosse; quant à l'intaille, elle ne saurait se transformer, et c'est en continuant la tradition classique que M. Gustave Lambert se maintient avec un rare mérite au-dessus des graveurs d'armoiries pour cachets et breloques.

Que dirai-je à présent de la médaille? Rien qui n'ait été déjà répété ces années dernières. Les maîtres n'exposent plus; dans les œuvres de leurs disciples, je n'ai point rencontré de morceau particulièrement original et digne d'être montré du doigt au promeneur. Pourtant, il ne faut pas dédaigner la plaquette de bronze de M. Joao da Silva, de Lisbonne, *les Funérailles d'Atala* : c'est une œuvre de style où les personnages sont bien groupés, avec l'expression de tristesse qui convient à la scène. Il y a du talent aussi dans les plaquettes de M. Henri Dubois, de M. Jean Fourcade, de M. Paul Niclausse, de M. René Grégoire, de M. Victor Fonfreide; mais leurs noms se sont déjà rencontrés sous notre plume et leur exposition de cette année n'est pas supérieure à celle des précédents Salons. J'en dirai autant de M. Yencesse : il continue à être d'une remarquable fécondité dans un genre flou et vaporeux, qui, dans l'art du médailleur, peut être comparé au genre impressionniste dans la peinture.

E. BABELON



Avec la permission de M. M Connell, Londres.

ANDREW F. AFFLECK. — « THE ROSE WINDOW ».

Eau-forte originale.

LA GRAVURE

Bonne année pour la gravure originale. Venant après plusieurs expositions particulières de graveurs, le salonnet des Cinquante a révélé au public des aquafortistes jusqu'alors perdus dans la cohue des Salons; et déjà, la Société internationale de gravure originale en noir prend date pour sa première manifestation. Voilà de quoi piquer l'amour propre de notre vieille Société des peintres-graveurs français, qui s'endort un peu depuis quelque temps, et qui pourrait bien se réveiller en annonçant, elle aussi, son exposition pour la rentrée. Tant mieux! Au lieu de nous plaindre de ce que les aquafortistes se multiplient, rendons plutôt grâces au noir et blanc qui nous reposera de la couleur des peintres.

En attendant, les Salons ne nous apprennent pas grand'chose, sinon que l'invasion anglo-américaine s'accroît d'année en année. Aux côtés de J. Pennell et d'autres habitués, comme MM. Synge, Clarence Gagnon, Chandler, Heldley Fitton, dont la récente exposition, chez Graves, a été un des succès de la saison, Webster, Armington, etc., voici des noms nouveaux: ceux de MM. Worms, O. D. Roth, Warner, de Miss M. K. Hughes, de Mrs. Margaret Kemp Welch, de Mrs. Constance M. Pott. Que de paysagistes, et qui ont du talent! Ce serait inquiétant pour ceux de chez nous, s'ils n'avaient de quoi se défendre; et précisément ce qui leur reste et leur assure encore la supériorité sur leurs rivaux d'outre-Manche et d'outre-Atlantique, virtuoses de la notation hâtive et succincte, c'est l'art d'interpréter leurs notes et d'atteindre à l'estampe complète: ceux-ci font de la pose et ceux-là de l'instantané, voilà toute la différence.

Les lecteurs de la *Revue*, où l'on a réservé, depuis quelques années, une si large place à l'estampe originale, sont d'ailleurs mieux préparés que quiconque à faire avec profit, ne fût-ce que par la pensée, le tour du Salon de gravure, car, ayant vu passer ici la plupart de ceux qu'on y remarque, depuis les vétérans les plus illustres jusqu'aux recrues sur lesquelles se fonde l'espoir de demain, ils sont, pour ainsi dire, en pays de connaissance, à chaque détour de cimaise. Ils se représenteront les paysages étudiés de l'Alsacien Achener et les croquis de l'Américain Hornby, les marines de l'Allemand W. Zeising et la campagne aveyron-

naise de M. Fabre. Ils se rappelleront M. Dauchez, qui résume en quelques lignes les mornes landes de Guilvinnec, et M. Mac-Laughlan, dont les paysages panoramiques marient Dürer à Rembrandt ; M. Paillard, plus monotone dans *le Port de Marseille* que jadis aux gorges d'El Kantara ; M. J. Beurdeley, portraitiste attendri des vieilles demeures ; M. S. Homère, attentif témoin de la vie familiale des pêcheurs d'Étaples, que son ami S. Angerville surprend du haut du quai, dans *le Port ;* M. Heyman, badaud parisien ; et M. Chahine, naguère paysagiste d'Assise et de Sienne, le même qui expose aujourd'hui les frimousses aguichantes de *Mlle Cyclone* et de *Mlle Lily Arena*, près des sages portraits de M. Friant. Ils ont vu M. Mayeur et M. Lequeux, portraitistes originaux, dont l'un grave une suite sur *les Beffrois du nord*, et l'autre *les Cygnes de Bruges* passant « comme du songe entre les quais » ; M. Hillekamp et ses ruelles provinciales ; M. Kœrtgé et ses coins du vieux Strasbourg ; Mme Dominique Jouvet-Magron, qui n'est pas seule à s'attarder sur le parvis des cathédrales, témoin les envois si remarqués de M. Affleck : *Notre-Dame de Paris* et *la Cathédrale de Sienne ;* M. Charvot et ses tableautins rustiques ; et M. Minartz, qui documente du trait précis et coloré de ses vingt eaux-fortes les *Fauteuils et Couloirs* d'Albert Flament, publiés pour Henri Beraldi, — originale contribution à l'histoire des élégances parisiennes au début de ce XXe siècle.

Tout dernièrement encore, ils voyaient M. Alexandre Lunois, désormais représenté au Salon comme aquafortiste et comme lithographe, — semblable en ceci à M. H. Rivière, qui semble poursuivre, à l'eau-forte, sa suite lithographiée des *Aspects de la nature ;* et aujourd'hui enfin, il était nécessaire qu'ils pussent trouver ici M. Auguste Lepère, puisqu'une exposition d'ensemble de ce maître avait été organisée dans une des salles de la Société nationale des beaux-arts.

La place était restreinte, et le peintre mieux représenté que le graveur. Mais n'était-ce pas justice ? Peintre par vocation et graveur par nécessité, c'était bien le moins que M. Lepère eût sa revanche ; elle est venue tardivement, le jour qu'il put reprendre ses pinceaux longtemps délaissés, et faire, au Salon d'automne de 1903, la rentrée que l'on sait. Pour une fois qu'il avait une salle à sa disposition, comment ne pas comprendre la coquetterie qu'il a mise à s'y montrer d'abord comme peintre, lui que le public s'est accoutumé à considérer surtout comme graveur !

Auprès des peintures achevées, aussi fermes et franches de composition que de couleur, une quantité de pastels, de gouaches, de dessins



T. Minartz. — Couloirs : Bal de l'Opéra.
Eau-forte originale, tirée de *Fauteuils et Couloirs*.

rehaussés, révélaient l'incessante documentation d'un homme hanté par le besoin d'exprimer, qui, passé la cinquantaine, continue de s'arrêter

devant la nature avec l'émotion et la curiosité toutes fraîches d'un enfant, à qui rien n'est indifférent du spectacle de la ville et des champs, et qui apporte autant d'attention à peindre un pied de tulipes que *le Quai de l'Hôtel-de-Ville*, dominé par le toit de Saint-Gervais plaqué de neige. D'innombrables paysages, qui ne sont pas tous parisiens, l'ont retenu, tantôt par leur ensemble et tantôt par leurs détails. Une vague qui se brise, un orage qui monte, un intérieur de tisserands, un chemin creux après la pluie, *la Roulotte à Le Roy, horloger*, un coin de nappe blanche chargé de fleurs, de fruits, de faïences campagnardes, un joueur de biniou vendéen, une ruelle de quartier excentrique, ont eu des titres égaux à solliciter son crayon : ce sont des documents authentiques sur lesquels il est revenu ensuite à loisir, et qui, une fois élaborés et refondus, ont donné naissance à l'estampe et au tableau.

Toutefois, ce dessinateur au trait si juste et si expressif, au sens si aigu du pittoresque, et qui, par-dessus toutes ses qualités, possède le don merveilleux de saisir et de rendre la lumière jusque dans ses jeux les plus délicats, il n'a pas toujours eu le loisir de travailler à tête reposée sur ses notes. Né en 1849 et entré à treize ans dans l'atelier du graveur anglais Smeeton qui le garda jusqu'en 1871, il fut pendant de longues années le praticien du bois d'illustration, auquel on taillait sa part de besogne et qui devait l'exécuter en hâte, d'un seul jet, sans revision ni correction possibles. Rompu à toutes les ressources du métier, il sut regarder les œuvres des autres, de ceux, comme Edmond Morin et Daniel Vierge, dont il gravait les dessins pour *le Monde illustré* et pour *l'Illustration*, et il acheva à leur contact l'éducation artistique que son père, bon sculpteur de l'école de Rude, avait commencé de lui donner ; entre temps, il s'échappait pour peindre, — ce qui le sauva.

Car, au moment où le bois d'illustration au trait, abandonnant sa tradition quatre fois séculaire, menaça de sombrer dans le procédé de la teinte, M. Lepère se trouva là à point nommé pour lui donner un renouveau de vie : il se dessina ses bois à lui-même, pour être sûr de les pouvoir graver selon ses idées, et ressuscita ainsi le bois original [1]. Les quelques pièces de cette période qui figuraient au dernier Salon ne sont qu'une

1. Voir, pour cette renaissance de la gravure sur bois, les articles publiés ici, en 1902, à l'occasion de *l'Exposition de la gravure sur bois*, t. XI, p. 279 et 315.

infime partie de l'œuvre xylographié du maître ; elles suffisaient pourtant à caractériser sa manière : le matin blond au *Carrefour des Forts (Marlotte)*, *Paris sous la neige* vu des tours de Saint-Gervais, *Westminster* au crépuscule, *le Trocadéro* un soir de fête de nuit, c'est l'imprévu du décor et la féerie de l'heure rendus par la perfection même d'un procédé.

Mais M. Lepère connaissait l'histoire de ce procédé et, se rappelant quelle collaboratrice féconde la typographie nouveau-née avait trouvée dans la gravure sur bois, il se consacra à l'illustration du livre. Que dis-je ? à l'illustration, lui qui s'était fait, suivant les inspirations ou les besoins, céramiste, lithographe et aquafortiste, il devint typographe à la manière des meilleurs artisans du XVIe siècle ; il fit composer et tirer chez lui, sous ses yeux, les livres dont il avait dessiné et gravé les illustrations, et pour parer ces livres de reliures dignes de leur rareté, il se révéla ciseleur sur cuir. Une évolution logique marque d'ailleurs la suite de ses recherches : *Paris au hasard* (1895) n'était orné que de bois dans le texte ; *Nantes en 1900*, *la Bièvre et Saint-Séverin* (1901) virent apparaître, en dehors des bois, les eaux-fortes hors texte ; enfin *Paysages et coins de rue* (1900), *A Rebours* (1903), *l'Éloge de la folie* (1906) marquèrent une troisième étape : l'illustration par le bois en couleurs.

C'est que, parallèlement, l'artiste avait passé des estampes sur bois en noir et blanc aux camaïeux, et des camaïeux aux véritables planches en couleurs, comme cette somptueuse *Procession de la Fête-Dieu à Nantes*, qui fut reproduite ici lors de son apparition au Salon de 1902[1] ; et il en était venu logiquement à introduire cet élément nouveau dans la décoration de ses livres. Parallèlement aussi s'était développé l'aquafortiste, dont l'œuvre comptait cent trente-quatre pièces en 1905 et dont l'activité ne s'est pas ralentie depuis lors : la meilleure preuve en est dans ce *Quai de la Gare*, gravé pour la *Revue*, éclatant de lumière et mis en page avec un sentiment si juste des valeurs, digne à tous égards de la pointe qui a silhouetté dans la brume le clocher de *Saint-Étienne-du-Mont*, fouillé les architectures de la cathédrale d'Amiens un *Jour d'inventaire* et de la cathédrale de Beauvais épanouie dans le soleil, fixé la mouvante physionomie des ports de Paris, de Nantes et de Rouen, exprimé le charme triste des

1. Voir la *Revue*, t. XII, p. 24. L'image reproduite dans la *Revue* ne donne qu'une réduction du trait en noir de ce grand bois qui n'avait pas demandé moins de quatre tirages repérés.

choses sans grâce : sentines de la Bièvre, carrières, horizons de banlieue...

Si M. Lepère n'a pas fait d'élèves à proprement parler, ils sont nombreux, dans l'un et l'autre Salon, ceux qui lui doivent quelque chose. Je sais bien que la médaille d'honneur de cette année récompense en M. Ruffe un des virtuoses du bois de teinte ; mais le trait garde ses positions : voici M. Eugène Dété, compagnon de M. Lepère chez Smeeton ; voici les excellents camaïeux de M[lle] Jeanne Dété, qui a de qui tenir, comme les adroits illustrateurs E. Florian et E. Froment, comme les trois Beltrand — Camille, avec ses lithographies en couleurs d'un raffinement tout japonais ; Jacques, avec ses camaïeux exquis de recherche et de sentiment ; Marcel, avec des sous-bois du noir et blanc le plus lumineux. Voici MM. P.-E. Vibert, Schmied, Paul Colin et ses bucoliques d'une savoureuse rudesse ; H. Lespinasse — un nouveau venu — avec une cour de guinguette tachée de soleil ; Pierre Gusman, qui mêle harmonieusement le bois à l'eau-forte ; L. Jouenne, qui portraiture son frère avec une largeur non dépourvue de délicatesse.

Il n'y a plus à louer l'habileté de MM. Durel, Boileau, Gasperini, Mathieu, Van de Put, interprètes du bois-simili selon la formule ; ni celle de MM. Guillon, Lerendu, Hodebert, F. Bouisset, Huvey, lithographes de reproduction. Mais encore faut-il reconnaître chez ces graveurs sur bois un effort sincère à varier leur facture, tandis que les lithographes demeurent dans leur désolante perfection. Heureux encore qu'ils aient les estampes originales de MM. Dillon, Belleroche, Alleaume, Neumont et Léandre pour offrir quelques taches agréables à l'œil.

Restent les estampes les plus consciencieuses, les plus habiles, les plus travaillées, et bien souvent aussi les plus sacrifiées par les visiteurs : les gravures de reproduction au burin et à l'eau-forte.

Jamais peut-être le maître du burin qu'est M. Achille Jacquet n'avait fait preuve d'autant de souplesse de talent que dans les deux cadres où il opposait l'émotion douloureuse de la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon (une richesse de plus pour la Chalcographie) à la solennité de cette figure de Racine qui parut autrefois ici-même, et à l'élégance d'un portrait de femme d'après Carolus-Duran. On sait, au reste, que cette adaptation des graveurs aux maîtres qu'ils traduisent est, à des degrés divers, la qualité maîtresse de notre école, et les exemples en étaient nombreux, dans cette

salle des Artistes français où les maîtres anciens avoisinaient les modernes en un pêle-mêle plein d'imprévu.

Les primitifs français avaient la *Pieta* de M. A. Jacquet, et *l'Homme au verre* de M. Sulpis : c'est assez dire qu'ils étaient bien traités. Les Flamands, médiocrement heureux avec *la Vierge au chanoine* de Van Eyck, par M. Schulze, et plus mal servis encore, avec un froid portrait de Rubens par M. Fouquet-Dorval, n'avaient point à se réjouir de la commande de l'État faite à M. de Billy : rien de plus sec et de plus morne que son *Rubens avec Isabelle Brandt*. Van Dyck rachetait ces pauvretés : le portrait de *Philippe Le Roy*, de Mme Destailleur-Sevrin, et surtout la grande planche de M. Laguillermie d'après *une Dame génoise et sa fille*, montraient une distinction et une virtuosité dignes du maître.

Rembrandt trouvait en M. Coppier un traducteur excellent de son grand portrait de la National Gallery, solidement et adroitement exécuté, le visage doré d'une belle lumière frisante, entre les noirs profonds de la coiffure et du vêtement ; plus petit, mais non moins savoureux, le *Portrait du frère de Rembrandt* de M. Favier, que publiera un jour la *Revue*, témoignait aussi d'une compréhension absolue du sentiment et d'un rendu parfait de la technique.

Peu d'Italiens : une *Danaé* du Corrège, traitée de façon banale par M. Pénat ; un *Crucifiement* du Tintoret (partie centrale), par M. Quidor, où le groupe au pied de la croix, en particulier, a été remarquablement étudié et rendu ; enfin le *Condottiere* d'Antonello de Messine, curieuse reproduction en couleurs, au moyen de trois tirages superposés, par M. Coppier.

Velazquez avait M. Waltner, moins à l'aise dans *les Menines*, semblait-il, que dans ses grandes planches cuisinées d'après Van Dyck ou les portraitistes anglais ; et M. Mayeur, dont la délicieuse figure de fillette, de l'ancienne collection R. Kann, a paru ici-même il y a quelques mois.

Élégances du XVIIIe siècle, c'était *la Nuit* de Boucher, difficile problème convenablement résolu par M. Carle-Dupont ; *le Billet doux* de Frago, élégamment transcrit par M. J. Jacquet, et *la Balançoire*, du même, exquise petite chose, gravée avec infiniment d'esprit par M. Quidor. Moins spirituelles, certes, mais habiles à leur manière, *la Duchesse de Polignac* et *la Reine Marie-Antoinette*, d'après Mme Vigée-Lebrun, par MM. Corabeuf et Giroux, sont encore à citer.

Élégances anglaises : la *Lady Lee*, gravée d'après Russel par M. Salles, pour la *Revue ;* et deux charmants Reynolds, de M. Cheffer, le *Master Hare* et la *Strawberry Girl*, dont la séduction n'était pas moindre que celle des portraits au pointillé en couleurs, exécutés d'après Downmann par MM. Payrau et Salles. L'école anglaise moderne se recommandait du *Skipper's Birth-day*, scène de genre rendue avec légèreté par M. Muller ; de *Lower away*, grande marine un peu vide, par M. Focillon ; et de *Noon Day*, paysage classique, par M. C. Fonce.

La Route de Sin-le-Noble, Corot doux et tranquille, de M. Brunet-Debaisnes ; les Meissoniers de MM. Chiquet et A. Mignon ; un Roybet de M. Taverne ; un Bail lumineux de M. Boulard, *la Lingerie ;* le portrait d'Hébert, d'après Aimé Morot, par M. Delzers ; une *Méditation* de M. Dézarrois, d'après Dagnan-Bouveret ; *Ismaël*, d'après Cazin, par M. Mayeur : voilà, choisies parmi beaucoup d'autres, les meilleures gravures inspirées des artistes français modernes.

Pour être complet, il faut encore citer les portraits originaux de MM. A. Jacquet, Delzers, Barbotin, Ardail, Marcadier, etc. ; les illustrations gravées par MM. Jonas pour *la Cathédrale* et Kupka pour *les Érynnies ;* et enfin mentionner tout au moins la section des estampes en couleurs, où triomphaient MM. Raffaëlli, Du Gardier, Bugnicourt, Robbe, Boutet de Monvel, etc.

Émile DACIER.



UN PEINTRE HUMORISTE RUSSE

PAUL ANDRÉÉVITCH FÉDOTOV



Si la mort prématurée de Fédotov, sa déchéance finale et la pauvreté qu'il endura ne rendaient pas son nom et l'idée de bonheur difficilement associables, on serait tenté d'écrire que, en somme, la destinée de ce peintre fut heureuse.

C'est une heureuse destinée pour un artiste qui se trouve engagé dans une voie autre que la carrière artistique, d'en sortir un jour par l'évidence reconnue d'un talent marqué, de réaliser immédiatement de sérieux progrès, qui demeurèrent constants, et, en quelque huit années de production suivie, d'amasser une œuvre que la postérité retient. Cette œuvre fit passer triomphalement l'art russe sur une route nouvelle, et elle laisse en elle-même une impression générale, riante et rare, de jeunesse et d'élégance spirituelle[1].

Paul Andréévitch Fédotov naquit à Moscou le 22 juillet 1815[2]. Son père, soldat strict, avait fait des campagnes sous le règne de Catherine II; il ne s'enrichit pas au service, et Fédotov prit, dès qu'il le put, l'habitude de l'aider. Il l'aida, ainsi que ses propres sœurs, jusqu'à la fin. De sa mère, Fédotov n'a rien dit dans une courte note qu'il rédigea sur lui-même

1. Biographes et critiques consultées : A. Droujinine, L. Jemtchoujnikov, Th. Boulgakov, A. Somov, L. Dietrichs, A. Benois, N. Romanov.

2. Cette date, ainsi que toutes celles qui suivront, est donnée d'après le calendrier russe.

et ses biographes ne se sont pas occupés d'elle; au reste, ils ont assez négligé l'enfance du peintre : on n'en connaîtrait rien sans une indication de l'artiste.

Livré à lui-même, l'enfant polissonna éperdument dans les rues de Moscou, qui ont dans les faubourgs — il devait le noter très justement — un cachet tout villageois. Les greniers à foin, du haut desquels la vue plongeait dans les cours voisines, eurent pour lui et ses camarades un charme incomparable. Fédotov estimait que ce fut là qu'il s'accoutuma à observer le menu peuple. Tous les types que l'on trouve dans ses tableaux, « sauf les officiers de la garde et les belles dames », a-t-il dit, furent vus par lui au temps de son enfance. Se représentant une scène populaire, l'artiste la voyait « infailliblement à Moscou ». De là, pour une bonne part assurément, l'aspect intensément russe que prirent ses personnages et ses compositions.

La courte durée de l'enfance en liberté de Fédotov augmenta sans doute la vivacité de ses impressions premières. Dès onze ans, en effet, le gamin, selon le sort des fils d'officiers ou des enfants de familles nobles sans fortune en Russie, fut enrégimenté dans un Corps de Cadets. Ce fut heureusement à proximité de sa famille, à Moscou. Il n'eut plus alors qu'à suivre une filière qui devait à dix-huit ans le faire officier.

Très bien doué, Fédotov réussit en tout ce qu'on lui enseignait, et étant sorti premier de l'école, il fut affecté à un des régiments de la Garde casernés à Saint-Pétersbourg, le régiment de Finlande. Dans ses bulletins scolaires qui ont été recueillis, on remarque que, pour le seul dessin, le jeune homme est dit « paresseux ». C'est que Fédotov corrigeait hardiment les travaux de ses camarades en cette matière. Il prenait rarement le temps d'exécuter les siens de façon convenable.

Au régiment, la vie de Paul Andréévitch fut tout ensemble sérieuse et gaie. Les notes que le jeune officier obtenait devaient le faire avancer rapidement et sa bonne humeur le rendait cher à tous ceux qui l'approchaient. Le peu de temps que lui laissait le service, il l'occupait de la façon la plus intelligente. Ayant, comme il est fréquent en Russie, une belle voix, il chantait, faisait de la musique, composait des romances (certaines ont été éditées), il écrivait des vers (nous y reviendrons et nous mentionnerons ses lectures). Il fréquentait l'Ermitage où il s'enthousiasmait pour

les Hollandais et les petits Flamands, — Ostade, Dou, Brouwer, Teniers, Steen, — qu'il commentait avec pénétration. Il suivait les cours du soir à l'Académie des beaux-arts, et surtout il dessinait, dessinait à tout propos, et pour ainsi dire à tout bout de champ. Il immobilisait sans cesse ses camarades dans des mouvements qui lui plaisaient, multipliait leurs portraits au crayon, en miniature, les caricaturait : il portait, en somme, en toute chose un entrain, une verve, un don de « voir », de « cueillir », une gaieté et une imagination de rapin, de très brave et très intéressant garçon. Il est naturel que, dans les occasions solennelles, on ait vite mis a contribution, au régiment, les talents de Fédotov : il y eut bientôt une certaine popularité.



PORTRAIT DE FÉDOTOV PAR LUI-MÊME
Dessin. Collection de M. Somov.

Plusieurs de ses dessins et de ses portraits, datés de 1837, donnent raison aux amateurs de l'époque qui les apprécièrent fort. Les portraits qu'il faisait étaient, disait-on, toujours ressemblants. Rien de plus aisé à croire. Sous une gaucherie inévitable, sous la timidité du faire, on sent une vision nette, sincère autant qu'intelligente. Les poses sont toujours expressives, simples. On comprend que Fédotov trouvait faux le plus grand nombre des portraits qu'il voyait, « sauf quelques-uns des plus grands peintres ». « Comment, disait-il, saisir l'âme d'une personne venue pour faire peindre son portrait, et qui se tient immobile, sans oser bouger! » Il aimait les petits riens qui animent. Il offrait en exemple le portrait d'un homme qui envoie de la fumée de tabac sur son enfant, tandis que sa femme le gronde en plai-

santant et chasse la fumée. Thème qu'à la réalisation Fédotov eût peut-être modifié, mais bien caractéristique! Tous les petits portraits que l'artiste exécuta, soit au régiment, soit plus tard, justifient la vue d'un des critiques qui l'ont récemment étudié : Fédotov, note-t-il, mériterait dans la peinture russe du XIX[e] siècle le titre de père du portrait psychologique et réel[1].

Au mois de juillet 1837, un petit événement domestique, qui allait influer sur Fédotov, se passa au régiment de Finlande. Le grand-duc Michel Pavlovitch alla voir au camp le régiment dont il était le commandant. Les officiers et les sous-officiers l'accueillirent par des hourras, tandis que les hommes, en signe d'allégresse, lançaient leurs casquettes en l'air. Vivant sujet, dont Fédotov perçut le pittoresque et qu'il se mit à traiter en lui gardant sa note de vérité familière. Des sous-officiers, en longue capote claire, dont les pans forment jupe, rompent la monotonie des groupes d'officiers en tunique noire, coiffés de hauts shakos à large fond. Derrière une ligne compacte de visages et de têtes, on aperçoit (sans grand recul ni savante perspective) la blancheur des tentes. Quelques soldats, à l'arrière-plan, se sont hissés sur les épaules de leurs camarades, pour apercevoir le grand-duc. Dans les officiers qui l'entourent, Fédotov a reproduit des figures qu'il avait depuis longtemps étudiées.

Il obtint la permission d'offrir son œuvre au grand-duc, qui l'accepta avec faveur et le récompensa par une bague en brillants. Paul Andréévitch conçut dès lors l'idée de pouvoir s'adonner à la peinture et, en particulier, à la peinture militaire. Cette même année, sous l'impression de son succès, il esquissa une *Bénédiction des drapeaux au nouveau Palais d'Hiver* (le palais venait d'être reconstruit après un incendie); et il exécuta pour un marchand d'objets d'art, qui lui en prenait autant qu'il en pouvait peindre, un assez grand nombre de miniatures du grand-duc Michel. Comme pour indiquer dès ce temps-là la note qu'il fera sienne, Paul Andréévitch — peut-être sous l'impression du *Revisor* de Gogol, joué en 1836 — lave à la sépia une très typique scène de genre, *l'Antichambre d'un commissaire de police, la veille d'une fête*. Des gens de diverses professions, des marchands surtout, viennent offrir au magistrat des *pots-de-vin* propitiatoires; l'un apporte des pains de sucre, qui une caisse de bouteilles, qui des volailles, qui un lourd cochon. Sommaire,

1. N. Romanov, *Staryé Gody*, novembre 1907, p. 554.

mais d'intention limpide, cette aquarelle est datée de Moscou où Fédotov était allé passer un congé.

Quelles que fussent les velléités de l'artiste de s'adonner un jour à la



LE NOUVEAU CHEVALIER (1846).
Moscou, musée Roumiantzov

peinture, six années devaient encore passer avant qu'il les réalisât, et deux avant qu'il fît une première tentative. Ses œuvres de cette période continuent à être du même ordre. Notations ironiques de menus faits régimentaires, silhouettes de camarades, réception d'un général : ce ne

put être que des œuvres de ce genre qu'il alla présenter un jour au peintre le plus en vue du moment, aussi influent à l'Académie qu'estimé du public, Carl Brullov.

Le peintre du *Dernier jour de Pompéi* a été amèrement blâmé pour avoir retardé le temps où Fédotov put commencer à travailler sérieusement. Absolument, le fait existe. Mais, en vérité, on ne peut dire que l'académicien ait manqué de sagesse, en répondant au capitaine qui le consultait, — non sans reconnaître les qualités de ce qu'il lui présentait, — que sa technique était imparfaite et qu'il lui faudrait infiniment de travail pour l'améliorer : le risque était grand pour lui, en somme, à abandonner sa carrière pour le métier de peintre.

Fédotov là-dessus reprit sa vie ordinaire, jusqu'à ce que, profitant d'une visite du grand-duc Michel à son régiment, il lui fit demander l'autorisation de quitter le service, avec un subside pour s'occuper d'art. L'ébauche de *la Bénédiction des drapeaux*, que l'officier n'avait jamais eu le temps d'achever, fut soumise à l'empereur et le grand-duc obtint ce que Paul Andréévitch souhaitait : on mettait à sa disposition 100 roubles assignats par mois.

Maigre somme. L'aléa restait grand. Fédotov demanda un an ou un an et demi avant de prendre une décision. Dans l'intervalle, deux tableaux, *le Bivouac du régiment de Paul* et *le Bivouac du régiment de grenadiers* lui furent commandés par le futur Alexandre II. Fédotov ayant enfin constaté l'impossibilité de travailler avec fruit tout en remplissant ses devoirs militaires, demanda sa retraite. Il l'obtint en janvier 1844.

Bravement entré à l'Académie des Beaux-Arts comme élève, Paul Andréévitch suivit la classe d'un peintre de batailles, formé à Dresde, Sauerveid. Il devait, toutefois, être d'autant moins sérieusement influencé par lui que le professeur mourut dès le mois d'octobre 1844. La seule peinture, au reste, que Sauerveid entendît, était la « grande peinture », celle des « masses » combattantes, et Fédotov — à qui son maître eut le goût de laisser pleine liberté — ne prétendait qu'à une peinture familière et de « genre » : disons-le, à une peinture de militaires en temps de paix. Il suffit de citer quelques aquarelles de cette première année d'atelier : un *Divertissement du soir à la caserne*, le *Passage d'un gué*, des *Maraudeurs français dans un village;* mais il faut retenir un tableau

à l'huile : *la Visite d'un ancien soldat du régiment de Finlande à sa caserne*. Fédotov y a mis déjà beaucoup de ce qui allait être lui. Une longue chambrée, dans laquelle s'alignent lits et planches à paquetages, est crûment éclairée par une rangée de fenêtres; tout au fond, les icônes brillent sous leur revêtement métallique. « L'ancien » est rencontré à la porte de la chambrée par ses vieux camarades, empressés à lui serrer la main. Un enfant, le fifre, s'attache à lui de façon caressante; le chien du régiment, lui aussi, lui fait fête! Sur les lits, chacun s'emploie à ses petites affaires. Le barbier de la compagnie, au premier plan, à gauche, rase un grenadier au poil dur, qui geint. On voit dans la longueur de la salle un vieux soldat « pareil (l'expression est très exacte) à un maître de ballet », qui entraîne à la décomposition du pas un « bleu », fort gauche encore. Toutes les scènes sont notées au vif; il n'y a de lourde et d'un peu vague que la mimique, plutôt chargée, du barbier et de son patient.



La Petite veuve (1850-1851).

C'est à peindre à l'huile que l'artiste s'était principalement attaché

depuis sa sortie du régiment. Comme exercices, il exécuta des portraits de tous ses amis. D'une petite touche serrée, toujours chaude et harmonieuse, qui gagna de plus en plus en fermeté, en grâce ou en accent, sans atteindre jamais à la dextérité mécanique, il consigne, avec un charme qui dépasse celui des portraitistes attitrés de l'époque, Tropinine, par exemple, les traits de vieilles dames en robes de soie, aux bandeaux recouverts d'une barbe de dentelles, ceux d'attrayantes pensionnaires aux bras nus, ceux de jeunes filles à pleurantes anglaises, puis de tendres blondes aux chairs délicates, ou de respectables vieilles filles au terrible nœud de cravate[1]. Tous ces portraits sont peints en un petit format qui varie de 10 à 20 centimètres de large sur 12 à 30 de haut. Fédotov y met visiblement toute son âme, et, dès qu'il eut de la souplesse, il entreprit, comme il le dit, de « peindre des petits tableaux à sujets peu compliqués ».

Certains dessins de Paul Andréévitch étaient tombés entre temps sous les yeux de Krylov. Le grand fabuliste, en excellent connaisseur, fut frappé de la vie nationale qu'il voyait dans ces esquisses. Il écrivit à Fédotov pour « l'encourager et le bénir ». Le penchant que l'ancien officier avait toujours ressenti pour les scènes satiriques, ou pour ce qu'il appelle les scènes de « critique de mœurs », s'affirma dès lors pleinement : il s'orienta dans cette voie-là. Bientôt, sous l'influence de Hogarth, connu de lui par des gravures, sous celle de D. Wilkie qu'il sentait d'une nature proche de la sienne, sous celle aussi de Gavarni, « non moins aimé du public russe que du public parisien de 1830 à 1840 », a rapporté le critique Stassov, — nous ne citons que des influences reconnues, — sous ces influences Fédotov va s'enfoncer dans ce domaine défini et s'y épanouir plusieurs années durant.

Une œuvre, datée de 1847, n'est qu'à l'entrée de la route nouvelle et reste indécise. *Un Jour de marché* est une scène de rue, telle que les dessinaient les artistes étrangers, à l'exemple de Leprince, de Demartrait ou d'Atkinson. Les types y sont, en fait, moins fortement marqués que ceux que venait de lithographier Chtchédrovski, qui avait publié déjà deux séries de scènes de la vie journalière du peuple russe. Mais cette œuvre fut évi-

1. Donnons le nom de ses principaux modèles : Mme Droujinine, ses fils, Mlle Jdanov, P. Vannovski, le futur ministre de la Guerre, et notre compatriote Mlle de Moncal.



PAUL ANDREEVITCH FEDOTOV. — LE MARIAGE DU MAJOR.

demment sacrifiée ; l'artiste ne l'exposa pas. Tout son effort venait de porter sur deux petits tableaux qu'il présenta « avec crainte et effroi » au jugement de l'Académie. L'un, auquel il avait travaillé neuf mois, était *le Nouveau chevalier* ; l'autre, *la Mariée difficile*, illustrait une fable de Krylov.

Le Nouveau chevalier, — toile aujourd'hui fort craquelée, comme tous les pauvres tableaux de Fédotov et dans laquelle on remarque la conscience avec laquelle est traitée d'après nature toute la partie relative aux « accessoires », — cette toile dut changer de titre pour pouvoir être exposée. Fédotov y a figuré l'accès de folie des grandeurs, mêlé de colérique indignation devant la réalité, d'un nouveau décoré qui, toute la nuit, a fêté de son mieux par une orgie sa décoration. Cette décoration est ostensiblement agrafée sur sa robe de chambre. Or, sa servante a l'audace de lui montrer avec dérision ses bottes percées, sa seule paire de chaussures, hélas! car le « chevalier » est nu-pieds, tandis que sa chambrière va le cirer. La censure fut fort taquinée par cette décoration étalée sur une robe de chambre (et cela devait aussi rendre difficile plus tard la publication de l'œuvre en lithographie) ; elle n'autorisa l'exposition que si l'œuvre s'appelait : *Suite d'un festin et remontrances*... Bienheureux changement de titre, sans lequel, s'écrie un critique, l'œuvre eût été interdite et perdue de vue !... Et pourtant, quelle note profonde et nouvelle, quelle note hardiment nationale l'art russe prenait ce jour-là ! Toute politique mise à part, et sans insister sur « le terrible fonctionnaire des années 1830 », que la critique russe y voit si merveilleusement traduit, le critique étranger n'a qu'à attirer l'attention sur la fraîcheur exacte de la femme du peuple que l'on y voit et sur les cent détails que le peintre russe, émule de Hogarth, a soigneusement écrits pour spécifier un intérieur, faire saillir un caractère et noter un moment précis d'une vie. Au fait, Fédotov aborde nettement la peinture vraie d'une classe sociale, intermédiaire entre la plus haute et la plus basse, celle qui, en tout autre pays que le pays russe, est appelée la classe bourgeoise. Le second tableau montrait, dans un coin de salon orné d'un grand poêle blanc, l'adoucissement soudain d'une coquette trop longtemps dédaigneuse, toute heureuse enfin d'accepter la déclaration d'un prétendant bossu.

La question du mariage, sur laquelle l'humoriste allait revenir plu-

sieurs fois de suite, à l'exemple de Gogol, forme le sujet de son tableau culminant, de son tableau type, *le Mariage du major*. Fédotov l'esquissa à peu près en même temps que *le Chevalier*. S'il mit plus de temps à l'achever, c'est que chaque détail en fut amoureusement étudié comme rarement le furent détails d'un tableau.

Les ressources, aussi, manquèrent trop souvent au peintre désargenté pour mener son tableau à bonne fin. Paul Andréévitch avait jadis écrit, au régiment, une sorte de poème comique — disons un monologue — sur le vieil officier parvenu, dans le grade de major, au sommet de sa carrière, et qui, à la veille d'être mis à la retraite, aperçoit dans un mariage avec une marchande riche l'unique moyen d' « aplanir toutes les difficultés de sa vie ». On savait le poème par cœur, il en circulait des copies, et partout un même succès l'accueillait. Fédotov, se sentant profondément documenté pour réaliser ce sujet, en proposa une esquisse à l'Académie pour son tableau de réception. L'Académie accepta, et, informée par Brullov des débours que l'artiste aurait à faire pour se procurer des modèles, lui accorda une aide de 700 roubles assignats.

Denis ROCHE

(A suivre.)



UN TABLEAU DU MUSÉE DE LILLE

UNE PRÉDICATION DE SAINT JEAN

ATTRIBUABLE A PIETER COECKE

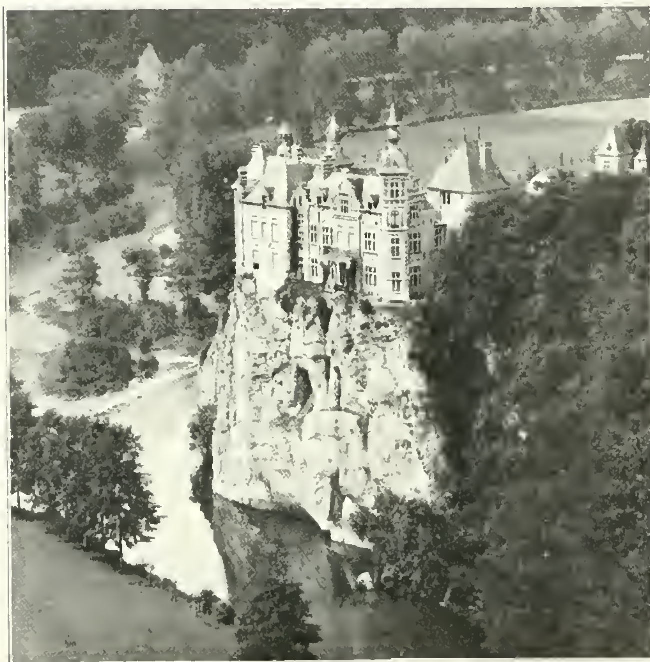


Le tableau que nous présentons aux lecteurs de la *Revue* appartient à la galerie de peinture du musée de Lille, au catalogue de laquelle il est mentionné sous le numéro 594. Il a été acquis en 1893, après avoir passé dans la vente Louis Minard, à Gand. Son support est un panneau de chêne, dont les dimensions sont : en hauteur, 0m615, et, en largeur, 0m93; il est peint à l'huile et sa conservation est parfaite. Il s'impose à l'attention, d'abord en raison de sa qualité intrinsèque qui est grande, et aussi parce qu'il prête à quelques observations intéressantes.

Malgré son exiguïté, ce chef-d'œuvre d'art réaliste ne renferme pas moins de cent vingt-trois personnages et quatorze animaux, tous caractérisés.

Par leur vérité comme par leur variété, les poses, les attitudes, les gestes, les physionomies, proclament que l'auteur de ces minuscules figures était à la fois un observateur sagace, un fin humoriste et un habile interprète. Voyez plutôt comme il a distingué les effets différents de la prédication selon les auditeurs. Ici une femme s'est assoupie, là un homme dort à poings fermés ; un soldat plastronne ; des pharisiens ricanent ; de bonnes gens écoutent sans bien comprendre ; quelques-uns paraissent ébranlés ; un esprit simple, prenant à la lettre ce qu'il entend, tourne la tête du côté

où l'Évangéliste tend le bras pour découvrir le Messie dont on lui prophétise la venue imminente; un enthousiaste l'aperçoit déjà et le désigne du doigt. Et combien sont véridiques les signes des actes, des sentiments, des caractères, des conditions ! Avec quelle justesse sont manifestés à la fois la conviction passionnée de l'orateur; le sommeil des gens obtus ou indifférents; l'équilibre instable du curieux perché sur une branche; l'attention surprise de l'homme étendu à droite qui se retourne sur le coude; l'effort du pharisien debout derrière le gentilhomme, pour déconsidérer une parole trop écoutée à son gré; le jeu qui absorbe les enfants; et, ce qui, peut-être, est le plus remarquable, dans le groupe déjà lointain des néophytes se préparant au baptême, l'aide qu'un individu prête à un camarade empêché de dénouer ses aiguillettes !



Le Chateau de Walzin, sur la Lesse.

Nous ne sommes pas moins frappés de la note de couleur locale qu'introduisent, par la parfaite vérité des types et des tournures, les figures d'Orientaux semées dans la composition.

Le nombre des animaux, leur mise en évidence et la valeur de leur représentation, révèlent le goût et l'habitude de les examiner de près. La curiosité prudente du chien en arrêt devant les enfants, la pétulance de celui qui saute sur lui, l'emportement de la chienne qui aboie après le groupe du baptême, la lourdeur du molosse, la démarche placide des ânes, le pas menu du castor qui chemine sur les pierres du pre-



mier plan, donnent bien l'impression de la nature saisie sur le vif.

Enfin, le détail et la précision des terrains et de la végétation, la poésie d'un ciel tourmenté dont l'azur profond est traversé de nuées brillantes, frangées de rose, sont le fait d'un paysagiste sincère doublé d'un poète.

Le rendu se recommande par une conscience exemplaire qui, sans tomber dans la sécheresse ni la lourdeur, traite les premiers plans avec un soin minutieux et maintient jusque dans les fonds la netteté et le caractère des hommes, des animaux et de la nature.

Aussi bien, sommes-nous à même de juger du réalisme de l'artiste. Le site pittoresque qu'il nous expose est, en effet, une vue fidèle que nous avons pu localiser. Le Jourdain est tout simplement la Lesse, affluent de droite de la Meuse, et le château paradoxalement juché sur la pointe d'une aiguille de rocher est celui de Walzin, situé au bord de cette rivière, à sept kilomètres de Dinant, sur la ligne qui mène de cette ville à Jemelle. Sans doute faut-il reconnaître son propriétaire dans le personnage qui, à l'avant-scène, paraît le désigner de la main gauche.

La composition est à la fois agréable et adroite : et, bien qu'il réunisse sur une surface à peine plus grande que la main soixante-huit personnes, le groupe des auditeurs ne présente aucune confusion.

Aux diverses qualités que nous venons de lui reconnaître, notre tableau joint le mérite d'être une bonne peinture, colorée avec éclat dans une note opulente. Très grave aux premiers plans, la tonalité s'allège progressivement jusqu'aux lointains qui sont clairs, et même égayés de nuances tendres.

Les dominantes de la gamme sont, par ordre d'importance, le bleu et le jaune. Le premier se partage entre un azur très chaud et des gris bleuâtres francs, ou tirant sur le vert. Le second tantôt s'alourdit vers le brun, tantôt s'exalte jusqu'au citron vif. La part du rouge est très restreinte : toutefois elle comporte quelques taches d'écarlate énergique, un peu de pourpre rose et le bistre qui ombre les chairs. Notons quelques rares échantillons de couleur diaprée : un jaune qui tourne au lilas, un bleu pâle qui s'empourpre dans les ombres.

La matière est dense, mais plane, l'exécution ferme et sûre.

Nous pouvons fixer, sinon la date, du moins l'époque de l'exécution de cette œuvre remarquable. Elle ne saurait être postérieure à 1554, année où le château de Walzin fut détruit par les troupes françaises revenant du

siège de Dinant, ni, à cause du costume des personnages du premier plan, antérieure au deuxième tiers du XVI[e] siècle.

Selon le catalogue de 1893, la pièce du musée de Lille serait de Patinir; on l'a aussi revendiquée pour L. Gassel, et M. Hymans a pensé pouvoir l'identifier avec un tableau de Blès, vendu à La Haye en 1662. Aucune de ces attributions ne résiste à une comparaison de notre pièce avec des tableaux des artistes précités. Pour la première et la dernière, l'épreuve est d'autant plus concluante qu'à Vienne, on peut, aux musées impériaux, choisir comme témoins deux illustrations du même thème, l'une signée Patinir (n° 666), l'autre marquée de la chouette de Blès (671), et les confronter avec une sœur de notre peinture, conservée dans la galerie de l'Académie, une *Prédication de saint Jean*, cotée 551 et cataloguée « Imitation tardive de Blès ». Incontestablement, la dernière est de notre artiste, car elle offre le même aspect que la nôtre et donne une impression identique; de part et d'autre, c'est la même conception et la même exécution du paysage, le même détail du tronc envahi par une plante grimpante; la même importance attribuée aux animaux (à Vienne, des autruches, un hibou que guette un chat sauvage) et la même qualité de leur représentation; le même arrangement du baptême dans le Jourdain; et aussi la répétition de la femme au turban endormie avec son enfant sur elle.

C'est encore de la même main qu'est sorti un petit panneau du Musée National à Naples (n° 84455 de l'inventaire), provenant de la collection Farnèse de Parme, et attribué tantôt à Patinir, tantôt à Blès, tantôt à Brueghel l'ancien; il montre un paysage animé de figures, avec la scène du Buisson ardent. On y reconnaît, à première vue, toutes les caractéristiques de notre tableau : un coloris et un métier analogues, un arrangement et une coloration du ciel tout pareils, une progression identique des nuances du terrain depuis le premier plan jusqu'à l'horizon, un égal sentiment de la nature et un goût aussi vif pour les animaux, une manière semblable de dessiner les feuillages, une figuration aussi véridique et spirituelle des personnages.

De ces trois peintures voisines, c'est la dernière qui nous paraît l'aînée, car elle trahit de l'inexpérience; sans égaler celle de Lille, la viennoise en est assez proche pour qu'on ne la considère pas comme sensiblement plus âgée.



ATTRIBUÉ A PIETER COECKE. — PRÉDICATION DE SAINT JEAN BAPTISTE.

Vienne. Académie.

Parmi les artistes de l'époque limitée par les particularités artistiques et historiques de notre tableau, nous n'en voyons qu'un dont la manière offre des rapports avec celle de notre anonyme : c'est Pieter Coecke, le maître de P. Brueghel l'Ancien[1]. Une comparaison minutieuse de notre pièce avec sa suite d'estampes, intitulée : *Les Mœurs et fachons de faire de Turcs...*, — comparaison nécessairement restreinte dans sa portée par une échelle inégale des personnages et par la différence des procédés, — nous a révélé un certain nombre d'analogies et de partis pris communs. C'est d'abord une égale vérité de l'imitation aussi bien des animaux que des humains ; puis, une même distribution des plans, avec un même mouvement de buttes au premier ; un même goût pour des figures tournant la tête vers le spectateur ; une façon pareille de dessiner un tronc d'arbre et d'y appliquer la montée de plantes grimpantes ; un traitement tout semblable, dans le même esprit, des figures d'enfants. Nous avons même relevé le détail singulier d'une image de chien aboyant superposable à celle d'une chienne placée à peu près au milieu du tableau de Lille. Quant à la qualité de l'orientalisme de Coecke, nous n'en faisons pas état, puisque ses *Fachons* ont été, suivant les termes mêmes du titre, « au vif contrefaictes ». Ajoutons que nous ne nous heurtons pas à une difficulté d'ordre chronologique, l'artiste ayant fait son voyage à Constantinople en 1533, et n'étant pas mort avant décembre 1550.

Il n'existe malheureusement pas d'exemplaire certain de sa peinture, et cette absence du repère essentiel nous interdit de risquer plus qu'une conjecture[2].

François BENOIT

1. *Pieter Coecke* ou *van Aelst* (Aelst ou Alost, 1502 ; † Bruxelles, 1550), élève de Van Orley, visita l'Italie au début de la troisième décade du XVIe siècle, s'installa à Anvers où il fut reçu franc-maître en 1527. En 1533, il alla à Constantinople pour le compte des tapissiers de Bruxelles. Il possédait le titre de peintre de Charles-Quint. Sa fille Maria épousa son élève, P. Brueghel l'Ancien.

Il manifesta, de façon brillante, les aptitudes les plus variées. Il peignit des tableaux dont nous n'avons plus que la mention ; il composa des cartons pour tapis et vitraux ; il fut architecte et décorateur ; enfin, il publia une traduction néerlandaise des ouvrages de Vitruve et de Serlio.

Ses *Mœurs et Fachons de faire de Turcs* ont été imprimées et publiées en 1553 par sa veuve, Maria Verhulst.

2. La ressemblance qui nous est apparue a également frappé le savant conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale à Bruxelles, M. René van Bastelaer, que nous remercions vivement pour l'empressement qu'il a mis à faciliter nos recherches.



CÉRAMIQUE POPULAIRE D'ESPAGNE

Au cours de nombreuses excursions dans les villages des provinces de Murcie, d'Alicante et d'Albacete, j'ai souvent remarqué que, depuis la plus haute antiquité, les Espagnols n'ont pas perdu le goût de la riche vaisselle.

De même que dans les moindres cités, à l'époque de l'indépendance ibérique, abondaient les grandes jarres et les vases de toute espèce, aussi bien les vases peints importés de Phénicie ou de Grèce que les produits très originaux des ateliers indigènes; de même qu'à l'époque romaine pullulaient, jusque dans les plus humbles maisons, les délicates poteries rouges que les archéologues d'Espagne appellent *sagontines*, ainsi de nos jours, dans les petits villages, dans les fermes isolées se conservent pieusement, au fond des armoires, les vieilles faïences des aïeux.

Dans les belles habitations, toutes propres et lumineuses, des fermiers de la banlieue de Murcie ou d'Orihuela, autour des énormes jarres que Totana fabrique, et qui, murées dans l'angle du vestibule ou de la cuisine, conservent la provision d'eau fraiche, il n'est pas rare que l'*ama* ait pris soin de grouper en un bel ordre décoratif quelques pots rustiques, avec de larges et profonds *lebrillos*, jattes où se lave encore la vaisselle, décorés de sujets verts et jaunes, et de vieux plats en faïence peinte, que l'on appelle *fuentes* (fontaines), et dont l'émail laiteux, relevé de motifs multicolores, brille agréablement sur la blancheur un peu crue du mur fraichement enchaulé.

Il vaudrait la peine de faire connaître les *lebrillos*, dont l'industrie persiste encore, mais assez tristement dégénérée. Peut-être le ferai-je un jour, si je puis réunir un assez grand nombre de pièces anciennes, que leurs dimensions, leur poids et leur vétusté rendent malaisément transportables. Les grands ornements qui les agrémentent, palais, taureaux, animaux et plantes fantastiques, méritent qu'on étudie leur origine et leur style.

Pour les *fuentes*, j'en ai réuni sans trop de peine une importante collection. A Totana, près de Murcie, voyant avec quel plaisir j'examinais certaines pièces de ce genre, un rusé gitane, qui depuis me vola de la façon la plus spirituelle, — j'estimais alors son ingénieuse et serviable amitié. — eut tôt fait de me procurer à bon compte un lot de ces plats devenus inutiles, choisissant sur mon conseil ceux dont l'aspect était le plus vénérable et le dessin le plus inattendu. Plus tard, dans un triste petit village perdu parmi de dangereux marécages, aux environs d'Albacete, je pus à mon aise faire une nouvelle moisson. Une petite fille, la première, m'apporta deux *fuentes*, les cachant sous son tablier; et quand je les eus acquises pour quelques menues pièces blanches, et que l'enfant s'en fut séparée en baisant tour à tour les pesetas et l'héritage perdu *de sus abuelas*, quand le bruit de ma fantaisie généreuse se fut répandu dans les cases pauvres, ce fut un défilé pittoresque de grand'mères, attirées par l'appât d'un gain facile. Ma récolte fut en quelques heures copieuse, et je n'eus que l'embarras du choix.

C'est assez dire que ces objets ne sont pas rares; ils ont échappé jusqu'à présent à l'attention et à la convoitise des antiquaires, auxquels peut-être ils n'ont pas paru assez anciens. Il n'importe; il y a là, me semble-t-il, une manifestation d'art populaire qui n'est pas à dédaigner, et qui sans doute intéressera plus d'un amateur.

Les *fuentes*, d'ordinaire, sont de moyenne grandeur, comme nos plats à ragoût; les plus grandes que je possède ont 35 centimètres de diamètre; la plupart varient de 33 à 29; les plus petites, assez rares, n'en ont que 25. La forme est tout ce qu'il y a de plus simple, et toujours la même, celle d'une assiette creuse au marli assez accentué. La pâte de la faïence est jaunâtre, friable et spongieuse; l'émail, d'un bon éclat laiteux, est assez mal adhérent, et s'écaille sur les bords au moindre heurt. Le feu a plus

d'une fois déformé la vaisselle, et plus d'une pièce, même des mieux decorées, s'est ovalisée ou gondolée dans le four. Quelquefois, mais rarement, des initiales d'ouvrier sont peintes au revers; je n'ai rencontré aucune marque de fabrique.

C'est donc la décoration qui surtout a du prix, d'abord par la coloration qui est variée et point banale. Nombre de *fuentes* sont peintes uniquement en bleu (n[os] 1, 2 et 4). Ce ne sont point les pires. Ce bleu, profond d'ordinaire et d'une chaude nuance, pâlit quelquefois délicatement et prend des légèretés transparentes de nuage.

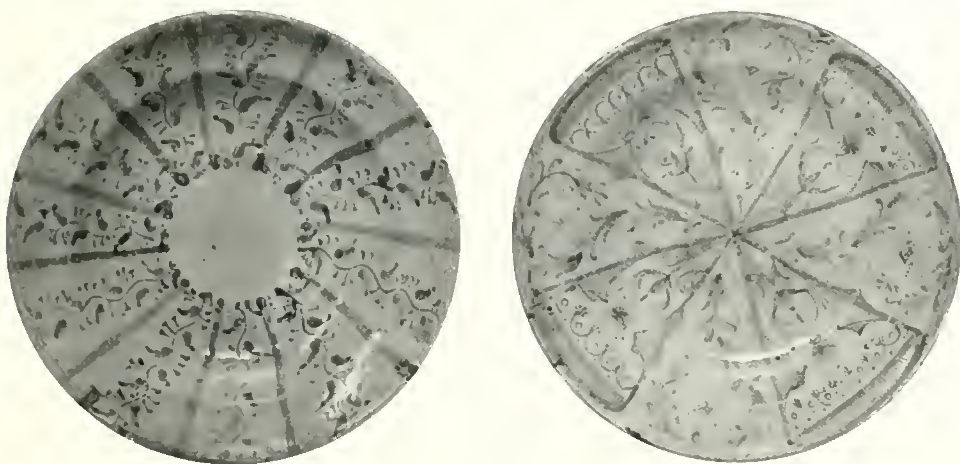


Fig. 1 et 2. — Plats en faïence populaire d'Espagne.

Il n'y a du reste de monochromes que les plats bleus.

La gamme des verts n'est pas très riche, et l'on en compte tout au plus trois ou quatre nuances, sans parler d'un vert pâle presque jaune. Le jaune est d'ordinaire de ton sale, délayé, presque brun, rarement couleur d'or. Le rouge est rare, pas très franc, et n'apparaît, je crois, que sur des plats assez récents. Fréquemment le peintre fait usage d'une couleur violacée, lie de vin diluée, si l'on veut, qui lui semble particulière, et dont la fadeur n'est pas toujours agréable.

Enfin, il faut noter que, sur un assez grand nombre de plats, les motifs sont entourés d'un trait lie de vin plus foncé, qui en marque le contour. Mais ce dessin est postérieur au travail du pinceau; il vient cerner après

coup la couleur étendue, il n'a pas servi à délimiter à l'avance la forme à peindre. Il joue le rôle des traits qui, pour préciser des contours, égratignent souvent la surface des vases grecs à figures noires, ou de certains vases arabes (fig. 9).

Quant aux motifs eux-mêmes, ils sont assez variés. La plante, le semis ou le bouquet de fleurs, l'arbre dominent. Ce sont des plantes, des fleurs, des arbres tout à fait conventionnels. Il serait oiseux de chercher à en déterminer l'espèce, et c'est tout au plus si, de-ci et de-là, on peut reconnaître de grands lis, des tulipes, de grosses marguerites ou de vagues roses. Les couleurs sont choisies avec le goût le plus fantaisiste : les feuilles bleues, de bouquets ou d'arbres, abondent même sur les plats polychromes, alternant avec les feuilles jaunes, les fleurs et les guirlandes lie de vin (fig. 4, 5, 8).

La même insouciance du réel nous montre des oiseaux impossibles à classer, passereaux à corps de chenille (fig. 4), cygnes à long col serpentin et à bec pointu, jaunes, bleus ou bruns, ou panachés de jaune et de vert (fig. 4, 7 et 9), quadrupèdes qu'on peut nommer indifféremment lièvres ou gazelles.

Une caravelle étrange, à coque violacée en croissant de lune renversé, avec triple étage de vergues jaunes courbées de même, accrochées à un grand mât, haubans et cordages jaunes en fouillis, vogue sous une voûte d'arbres bleus et jaunes (fig 8). Sur un terrain qui resssemble à cette mer, une bizarre forteresse jaune, une sorte de tour haute s'évasant en tromblon, flanquée de deux pavillons étroits et bas, se dresse entre deux arbres bleus ; des drapeaux jaunes flottent au sommet de mâts à banderoles, et dans le ciel semé de points noirs volent deux invraisemblabes oiseaux bruns (fig. 5).

Rien de cela n'est copié d'après nature, rien non plus n'est stylisé. La stylisation ne manque cependant pas. En voici la preuve, par exemple, sur un élégant plat agrémenté de tiges à feuilles et brindilles alternées (fig. 1).

Le motif linéaire apparaît aussi, non sans grâce, alternant avec les motif floraux (fig. 2).

Que manque-t-il donc pour que le peintre céramiste épuise la liste des éléments décoratifs ? Il manque la figure de l'homme, qui jamais ne se présente sur les *fuentes*, car on ne peut faire état de la face radiée

qui, par deux fois, dans l'ensemble de ma collection, représente le soleil. C'est une lacune. Faut-il s'en plaindre? Le corps et le visage de l'homme doivent jouer un rôle, et un rôle de choix dans la décoration. Ils en sont l'élément vivifiant, plus que tous les autres élégant et divers. Ils fournissent les thèmes les plus délicats et les plus rares; ils sont matière aux applications les plus originales, ils sont avant tout source d'intérêt et de beauté. Mais l'homme surtout est de copie, d'interprétation, de dessin difficile. Il offusque s'il n'est d'habile facture; il irrite s'il est involontai-



Fig. 3 et 4. — Plats en faïence populaire d'Espagne

rement magot ou caricature. L'usage de cette forme est par là seul interdit d'ordinaire au pinceau rapide et naïf des ornemanistes privés d'études savantes. Il ne faut point s'étonner qu'elle soit absente de nos *fuentes*, dont tout révèle l'origine comme la destination populaire.

Du moins, à grouper leurs fleurs, leurs oiseaux, leurs maisons ou leurs bateaux, nos modestes dessinateurs ont fait preuve d'une ingéniosité peu banale, d'un goût assez heureux de variété pittoresque. Ils ont compris le charme d'un étroit motif discret qui court au bord du plat, laissant vide et blanc, ou simplement orné d'une fleur, d'un oiseau, d'un petit animal tout le creux de l'ustensile, et aussi la valeur d'un large motif central qu'encadrent des guirlandes serpentant sur le marli seul, ou débor-

dant déjà plus ou moins sur le creux (fig. 4). Ou bien ils s'amusent à jeter sur le fond, en ordre régulier, mais sans abus de symétrie ni de répétitions lassantes, de petits bouquets aux couleurs vives (fig. 3).

L'élégance du décor rayonnant les a frappés ; ils lui doivent quelques unes de leurs plus heureuses pensées, surtout dans les vases bleus unicolores (fig. 1 et 2).

Toutes les *fuentes* auxquelles je viens de faire allusion comptent parmi les plus délicates de style et les plus harmonieuses de nuances. L'une d'elles, vert sombre, bleu pâle et jaune clair, ayant une couronne légère au centre, et sur le bord des branches fleuries, est un modèle de composition souple et de facture rapide et sûre.

Mais il serait étrange que le goût espagnol, dans ce qu'il a d'excessif, se plaisant aux outrances, n'eût pas affirmé souvent cette tendance en des œuvres de cette nature.

C'est lui qui éclate dans ces ornements touffus entre lesquels, s'il est laissé le moindre vide, ce vide est semé de points. Voyez le plat de la figure 7 : sur un fond bleuté sont peints en couleur violente de grands dalhias bleus écrasés sur de lourdes feuilles jaunes ; un gros oiseau jaune clair, les ailes et le cou rehaussés de traînées d'un jaune plus sombre, se tient à grand peine en équilibre entre ces bouquets trop denses qui l'enserrent ; et partout où paraît un peu de champ libre, des points bleus se répandent. La décoration est trop riche, ou, si l'on veut, trop abondante : les motifs sont trop grands pour l'espace qui les reçoit ; d'où lourdeur, confusion, et presque laideur. Il n'y a guère à louer que l'oubli de la symétrie, dont ailleurs encore, et souvent, nos artistes ont su se départir heureusement. A la façon de très savants décorateurs italiens, par exemple, ils ont à dessein jeté vers la circonférence tel ou tel motif principal. Un des plats de ma collection les plus notables en ce sens est celui où l'on voit, tout rejeté vers le bord, un grand cygne vert et jaune, à côté d'un soleil jaune, sur un terrain jaune d'où s'élance un arbre de même couleur (fig. 9). Le cygne est un vrai phénomène ; l'une de ses ailes s'attache à son cou, l'autre ne s'attache nulle part ; au lieu de tête, il n'a qu'un œil rond auquel s'emmanche un bec en double aiguille, et que parent trois poils raides en guise d'aigrette. L'arbre qui s'arrondit sur le marli est d'essence inconnue. Mais tous ces détails, tracés avec une maladresse enfantine, ces couleurs

volontairement hors nature, forment un ensemble pittoresque où l'œil s'arrête non sans plaisir.

Quelquefois aussi le décor est asymétrique à contre-temps : il papillote, et trouble le regard. C'est le cas pour un plat, d'ailleurs intéressant par la couleur intense où le bleu domine, et où l'on voit, assez porté vers le bord, un vase à deux anses de forme gracieuse, mais mal en équilibre, entouré de fleurs coupées, jetées comme au hasard. La place du vase, certainement, eût été mieux choisie au centre même de l'objet (fig. 5).

Ainsi donc, sans avoir l'intention de révéler aux amateurs et aux



Fig. 5 et 6. — Plats en faïence populaire d'Espagne.

curieux quelque illustre faïencerie oubliée ou méconnue, et restant, comme il convient, modeste en mon dessein, je crois qu'un réel intérêt s'attache à ces produits d'un atelier qui avait un style bien à lui, très justement adapté aux goûts traditionnels de sa clientèle populaire.

Par malheur, j'ai le regret de ne pouvoir indiquer avec une précision quelconque le lieu, non plus que l'époque, où se fabriquèrent ces *fuentes*. Les renseignements que j'ai maintes fois demandés moi-même, ceux que je dois à mon ami D. Pascual Serrano, de Bonete (Albacete), sont plus que vagues. C'étaient les paysans, dans les villages, qui achetaient jadis cette vaisselle peu coûteuse aux colporteurs, comme ils leur achètent maintenant les cruches et les gargoulettes, sans s'inquiéter de la provenance.

On ne peut pas songer à Talaveira de la Reina, que la nuance verdâtre de son émail, le caractère très spécial de ses motifs et de son dessin mettent nettement hors de cause, ni à Triana, faubourg de Séville, dont les manufactures, fondées en 1839, encore très florissantes, se distinguent de même, sans confusion possible, par la forme, la décoration, la technique de leurs faïences.

On connaît parfaitement les produits de Manises, près de Valence, où se perpétue l'art des *azulejos* et des plats et vases à reflets métalliques, avec lesquels nos *fuentes* n'ont absolument rien de commun.



Fig. 7 et 8. — Plats en faïence populaire d'Espagne.

Enfin on m'a désigné plusieurs fois Alcora, près de Valence (province de Castellon). Mais je crois que c'est une erreur ; on sait que la célèbre fabrique, fondée en 1727 par le duc d'Aranda, ne fut qu'une sorte de succursale de notre Moustiers, et les faïences authentiques d'Alcora, souvent assez difficiles à discerner, n'ont, que je sache, aucun rapport avec celles qui m'occupent[1].

Cependant c'est bien dans la région de Valence qu'il faudrait, à mon avis, faire des recherches. Outre que la céramique y fut toujours, y est encore en honneur, Valence est la véritable capitale du Sud-Ouest espagnol ; c'est avec cette riche cité, avec les nombreuses petites villes qui

1. Voy. Garnier, *Dictionnaire de la Céramique*, au mot *Alcora*.

peuplent sa province fertile, que les territoires d'Alicante, d'Albacete, de Murcie, sont le plus aisément en rapport, par voie terrestre ou maritime. Une enquête menée avec soin dans cette contrée donnerait sans doute un prompt résultat.

D'autant qu'à certains indices je soupçonne que l'industrie de ces *fuentes* n'est pas tout à fait éteinte. J'ai acheté à Bordeaux deux plats qui, par la forme, la grandeur, l'aspect de l'émail, sont les frères évidents de ceux que j'ai rapportés de la province de Murcie et de la province d'Albacete. Sur l'un, de laids et maigres ornements au pochoir encadrent ces mots : *Viage por España* ; sur l'autre on voit un absurde paysage, mal placé, mal en équilibre, de couleur jaune, terne et sale. Ce sont évidemment des produits très récents, triste et définitive décadence d'une industrie qui végète encore je ne sais où, qui va mourir, mais dont le souvenir au moins mérite de durer.

Pierre PARIS



Fig. 9. — Plat en faïence populaire d'Espagne.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'art. Ghirlandaio, par Henri HAUVETTE. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

Alors que Botticelli, Benozzo Gozzoli, les Lippi, ont été l'objet de nombreuses études de la part des écrivains d'art et d'une attention soutenue de la part des amateurs, une seule monographie, dans la collection allemande des *Kunstler-Monographien*, avait été jusqu'ici consacrée au grand fresquiste florentin de la fin du xve siècle. Et pourtant, ne méritait-il pas un meilleur sort, ce maître sincère et consciencieux, qui ne chercha point les subtilités ni les raffinements, et qui se contenta d'être bonnement un artiste de génie, passionné pour son art? M. Hauvette l'a pensé, et il faut lui savoir gré d'avoir réparé l'injustice dont souffrait ce beau peintre.

De longs séjours en Toscane l'avaient d'ailleurs bien préparé à étudier non seulement l'œuvre de Ghirlandaio, qui fut avant tout un décorateur et que les rares tableaux de chevalet épars dans les musées d'Europe sont insuffisants à faire connaître, mais aussi les conditions de sa vie, au milieu de la civilisation florentine de la fin du xve siècle, dont le peintre de Santa Maria Novella est l'interprète accompli. C'est ce qui lui a permis d'écrire *con amore* cette excellente monographie, grâce à laquelle voici remis à sa juste place le décorateur admirable dont la carrière s'étend de San Gimignano à la Chapelle-Sixtine, en passant par quelques-unes des plus belles églises de Florence, le portraitiste plein de caractère et de vérité, dont la vie sereine et laborieuse, sans à-coups, sans crise, sans autre évolution que le constant progrès de son talent, nous est exposée avec la sobriété qui convenait.

Vingt-quatre planches accompagnent l'ouvrage de M. Hauvette et complètent, avec les index bibliographiques et muséographiques qui le terminent, une documentation qui en augmente encore le haut intérêt.

E. D.

La Basilica di Assisi, par Adolfo VENTURI. — Roma, Casa editrice de *l'Arte*, 1908, in-8°, 163 pages.

Ce petit livre, imprimé et illustré avec élégance, sera le bienvenu auprès de tous les amis d'Assise. L'auteur de la grande histoire de l'art italien a voulu payer pieusement sa dette envers le monument qui, selon son expression, « apparaît à l'aube de la vie nouvelle de l'art ». Il a évité l'appareil d'érudition, se contentant de quelques notes à la fin du volume, mais il est aisé de voir avec quel soin il a recueilli et étudié tous les documents qui peuvent éclairer l'histoire artistique de la basilique de saint

François. Sur plusieurs points, les idées qu'il expose sont nouvelles et seraient matière à discussion : ce qui est certain, c'est que M. Venturi les défend toujours avec autant d'ingéniosité que de savoir.

C. BAYET.

La Galerie des bustes, par HENRY ROUJON. — J. Rueff, éditeur, 1 vol. in-12.

Sous ce titre, l'auteur a réuni nombre d'articles que n'ont pas oubliés les lecteurs du *Temps* et du *Figaro*. Les sujets en sont multiples ; par quelques-uns seulement le volume relève de la critique d'art, et ce nous est un motif, que nous nous empressons de saisir, de le signaler à cette place. Qu'il célèbre Maurice Quentin de La Tour, le triomphateur de ces derniers jours à la Galerie Georges Petit, ou qu'il raconte la bonté d'Henner, qu'il parle des vivants ou des morts, la constante belle humeur et le tour essentiellement personnel ont bien vite fait de trahir le fin lettré qu'est M. Roujon ; je sais tel de ses *bustes* qui contient plus d'art que bien des statues.

A. M.

Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, par Émile ESPÉRANDIEU. Tome I[er]. — Paris, Imprimerie nationale, 1907, in-4°.

Le correspondant de l'Institut, dont les fouilles d'Alise-Sainte-Reine ont achevé de mettre en valeur la science et la méthode, commence la publication d'un riche ouvrage d'archéologie, qui avait sa place toute marquée dans la *Collection de documents inédits sur l'histoire de France* : le recueil de monuments figurés sur pierre de l'ancienne Gaule.

Le tome premier de cet important *corpus*, qui ne comptera pas moins de cinq volumes, comprend les régions des Alpes maritimes, des Alpes cottiennes, de la Corse et de la Narbonnaise : c'est proprement le « pendant » du recueil d'inscriptions publié par Ed. Le Blant, mais avec, en plus, d'excellentes reproductions de tous les monuments décrits (835 pour le premier volume).

Il y a douze ans M. C. Jullian, il y a cinq ans M. S. Reinach, écrivaient qu'un *corpus* des bas-reliefs romains de la Gaule était devenu une nécessité scientifique incontestable, et tous deux souhaitaient qu'un savant français eût le courage d'y consacrer dix ans de sa vie. Leur appel n'est pas resté sans écho, et le recueil des bas-reliefs gallo-romains, — qui contient aussi quelques statues et quelques bustes — a trouvé en M. Espérandieu un travailleur à la hauteur de la tâche ; nous n'en voulons pour preuve que la haute distinction dont l'Académie des inscriptions vient de le récompenser.

E. D.

Kunstler Monographien : Wilhelm von Kaulbach, von F. VON OSTINI. **William Holman Hunt**, von V. VON SCHLEINITZ. **Reynolds**, von MAX OSBORN. **Rodin**, von OTTO GRAUTOFF. — Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 4 vol. gr. in-8°.

La collection Knackfuss, à laquelle appartiennent ces quatre monographies, va pouvoir bientôt fêter son centième volume ; elle se poursuit avec le souci d'éclectisme qui a présidé à sa publication depuis sa fondation, éclectisme dont les

derniers volumes parus donnent une très juste idée : Reynolds, Holman Hunt, Kaulbach et Rodin, ce sont là quatre physionomies bien contrastées, mais aussi bien représentatives, et dont les œuvres offraient une ample matière aux distingués critiques qui étaient chargés de les étudier. Il faut dire, d'ailleurs, que ce qui donne un attrait de premier ordre à ces monographies, c'est l'abondance toujours considérable des documents iconographiques : le *Reynolds* a 145 illustrations ; le *Kaulbach*, 143 ; le *Holman Hunt*, 141 ; et le *Rodin* enfin, 107. C'est à dire plus d'une illustration par page !

R. G.

Annuaire général et international de la photographie. Directeur : Roger Aubry. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

M. Roger Aubry, qui dirige avec tant d'initiative et de goût cet *Annuaire* bien connu de tous les amateurs, peut être satisfait du dix-septième volume de sa publication : sept cent cinquante pages de texte et deux cent cinquante illustrations y résument admirablement le mouvement photographique actuel, puisque ceux qui savent le mieux en écrire en lettrés ou en savants s'unissent à ceux dont les épreuves sont le plus recherchées dans les expositions, pour présenter l'exemple à côté de la théorie.

Outre les habituelles rubriques concernant la photographie envisagée au point de vue scientifique, des « variétés » originales étudient quelques-unes des applications ou des particularités de ce moyen d'expression, qui ne cesse pas d'évoluer : par exemple : *la Photographie sous-marine, la Photographie aérienne par cerf-volant, les Restitutions photographiques, la Photographie et les sports, la Photographie au théâtre*, etc.

Enfin, ce volume, qui est à lui seul une véritable bibliothèque, se termine par une partie documentaire — formulaire, listes des sociétés photographiques françaises (13.000 adresses) et étrangères — qui est, comme à l'ordinaire, soigneusement mise à jour et qui rendra les plus grands services aux intéressés.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*, publié par M. Maurice Fenaille. xviiie siècle. 2e partie. 1737-1794. — Paris, Hachette, in-fol.

— *Le Peintre-graveur illustré*, par Loys Delteil. Tome III. *Ingres et Delacroix*. — Paris, 2, rue des Beaux-Arts, in-4°, fig. et pl., 20 fr.

— *La Basilica di Assisi*, d'Adolfo Venturi. — Roma, Casa éditrice de « l'Arte », in-12, fig., 5 l.

— *La Villa d'Hadrien, près de Tivoli*, guide et description par Pierre Gusman. — Paris, Hachette, fig. et pl., 5 fr.

— *Les Clouet, peintres officiels des rois de France, à propos d'une peinture signée de François Clouet*, par Etienne Moreau-Nélaton. — Paris, E. Lévy, gr. in-8°, fig. et pl., 15 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LA PORCELAINE HOLLANDAISE

I



I l'on envisage les choses au point de vue philosophique ou moral, il n'est rien qui puisse paraître plus extravagant, plus triste, plus pénible même, que les débuts, dans l'Europe centrale, de la fabrication de la porcelaine. Deux siècles avant que le kaolin, cette pierre philosophale de la céramique, ne soit découvert, on s'acharne à le suppléer par les combinaisons chimiques les plus diverses et les moins vraisemblables, mais alors qu'on en est encore réduit aux tâtonnements préliminaires, à ces formules empiriques et mystérieuses, auxquelles les auteurs les plus compétents accordent une sorte de sanction officielle[1], déjà l'on se débat en plein mélodrame.

Si, par exception, les tentatives discrètes de ce précurseur, que ses compatriotes appellent encore de nos jours : *un certo Antonio alchimista*[2], demeurent entourées d'une certaine dignité scientifique ; si, à son exemple, Ulysse Aldovrandi conserve dans le château de San Marco, où il opère pour le compte des Médicis, une retenue qui inspire le respect ; en France, en Allemagne, on ne rencontre qu'inventeurs trahis, que détenteurs de prétendus secrets dépouillés, frappés, parfois incarcérés ou menacés de mort. Et le plus lamentable dans cette aventure peut-être unique dans les fastes artistiques de l'Europe, c'est que des deux côtés du Rhin, les personnages les plus augustes, les princes les plus cultivés, les ministres les plus habiles, des magistrats qu'on aimerait à se figurer plus intègres,

1. Cf. Haudicquer de Blancourt, *l'Art de la Verrerie. — Manière de composer la terre pour faire une belle Porcelaine* (Paris, 1687), ch. CXCV.

2. Angelo Genolini, *Maoliche italiane* (Milano, 1881), p. 10.

se trouvent directement mêlés à ces combinaisons louches et deviennent parfois les instigateurs de ces trahisons, les complices généreux de ces vols.

En Hollande, il est vrai, les choses se passent avec moins de véhémence et plus d'honnêteté. La bonne foi, la loyauté bataves répudient ces pratiques détestables. Ce n'est pas toutefois que le désir de posséder le produit merveilleux y soit moins ardent qu'ailleurs. Le nom magique de la porcelaine exerce là aussi une indiscutable fascination, et si spontanée, si vive, que nous le retrouvons, dès la fin du XVIe siècle, abusivement prodigué par les écrivains les plus autorisés. Sous la plume de Carel van Mander, d'Ampzing, de Bleyswijck[1], il apparaît à tout instant. Il n'est donc pas surprenant que, dès l'année 1614, nous rencontrions dans les Provinces Unies un industriel estimé, un artiste apprécié, qui se vante publiquement d'avoir découvert le secret de contrefaire la porcelaine orientale, et le persuade à ses compatriotes et à son gouvernement.

Tous les historiens de la céramique hollandaise, en effet, depuis un demi-siècle, nous ont dit et répété que, le 14 avril de cette année 1614, les États Généraux accueillirent gracieusement la demande présentée par un certain Claes Janssen Wytmans, qui affirmait avoir inventé et pouvoir fabriquer « toutes sortes de porcelaines décorées, conformes, ou à peu près, aux porcelaines qui viennent des lointains pays ». Albert Jacquemart, qui, croyons-nous[2], fut le premier en France à publier cet important document, ajoutait que le privilégié « était tenu de fabriquer dans l'année un échantillon de son invention, qui devait avoir la finesse de la porcelaine orientale ». Mais Jacquemart et ses copistes ont omis, jusqu'à ce jour, de nous dire qui était ce Claes Wytmans, de nous révéler son lieu de naissance, de nous apprendre quelle ville il habitait. Seul, M. Demmin se crut en droit d'affirmer que Wytmans était originaire de Bois-le-Duc. M. Demmin se trompait[3].

Heureusement, l'érudition néerlandaise veillait. Nous n'avons qu'à l'interroger, elle nous répondra. Voici d'abord Christian Kramm[4], qui

1. Voir Carel van Mander, *Het Leven der doorluchtige nederlandtsche en hooghduytsche Schilders* (Haerlem, 1604), f° 287 ; Ampzing, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland* (Haerlem, 1628), p. 368 et s. ; Dirck van Bleyswyck, *Vervolg van Beschryvinge der Stadt Delft* (1667), p. 737, etc.

2. *Les Merveilles de la Céramique* (Paris, 1868), t. III, p. 174.

3. *Le Guide de l'Amateur de faïences et de porcelaines, etc.*, t. II, p. 674, et t. III, p. 1098.

4. Ch. Kramm, *Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders*, etc. (Amsterdam, 1861), t. II, p. 800.

nous fait savoir que Claes Jansz — notre homme n'était pas encore connu à cette époque sous son surnom de Wytmans — était un « habile peintre sur verre », qu'il était né à Rotterdam, et y exerçait déjà sa profession aux premières années du XVIIe siècle, et il ajoute qu'il fut chargé d'exécuter en 1601, pour la Grande Église de Gouda, demeurée justement illustre, un vitrail représentant la *Femme adultère*. Ce vitrail, nous le connaissons. Dans la série des compositions célèbres qui décorent la *Groote Kerk*, il porte le nº 28 et soutient, sans en être trop écrasé, le voisinage des chefs-d'œuvre de Wouter et de Dirk Crabeth. Le constater, c'est assez faire l'éloge de son auteur.



Théière en porcelaine de Loosdrecht (M. O. L.).
Musée céramique de Limoges.

Nous savons, en outre, qu'en novembre 1612, notre peintre-verrier, qualifié officiellement « fabricant de vitraux » (*glaesmacker*), reçut de la municipalité de Rotterdam la commande d'une verrière rehaussée de couleurs, représentant la *Résurrection*, et que cette verrière, destinée à l'église de Haestrecht, fut payée cent florins carolus, somme considérable pour l'époque[1].

Cette double révélation est pour nous un précieux trait de lumière. Il suffit, en effet, d'être quelque peu versé dans l'étude de la céramique, pour comprendre que, fabriquant couramment des verres colorés, ayant à sa portée des fours, des matériaux divers, tous les moyens, en un mot, de procéder à des essais répétés, à des expériences journalières, notre Claes Jansz se soit laissé gagner par l'espoir d'obtenir une matière vitrifiée, à transparence mitigée, rappelant par son aspect les céramiques translucides de l'Extrême-Orient. Pareille tentative, on le sait, devait être renou-

1. Cf. *Oud Memoriaal van Burgmeesteren van Rotterdam*, fol. 10.

velée plus tard à Orléans, et faillit réussir[1]. En tout cas, notre maître verrier n'était pas, comme on a pu le croire et même le prétendre, un imitateur, un plagiaire des faïenciers de Delft ; c'était vraisemblablement un homme à l'esprit éveillé, curieux, chercheur, en un mot un réel inventeur.

C'était, en outre, un industriel d'une prodigieuse activité, connaissant le prix des jours, et même des heures. Notre ami regretté, M. J.-H. Scheffer, nous le montre en effet, aux mois de février 1613, janvier et février 1614, assisté d'un cortège de commanditaires, car il est question, dans ces documents, de « Claes Jansz Wytmans *ende syne compagnie* », occupé à négocier des cessions de terrains et à obtenir du Magistrat de Rotterdam le droit exclusif de fabriquer des verres à vitres et vitraux de fenêtres sur toute l'étendue de la juridiction de cette ville. Puis, le 14 avril 1614 — remarquez cette date, qui est précisément celle du privilége octroyé par les États Généraux, — il sollicite de cette même municipalité la faculté d'établir une fabrique de porcelaine (*porseleynbakkery*) à côté de sa verrerie, et réclame en outre, pour une durée de cinq années, l'exemption des droits d'accise pour la « foule des ouvriers qui, dit-il, vont être employés dans son usine[2] ».

Quelle fut la destinée de cette intéressante tentative ? Dans un titre inscrit au Livre des donations (*Giftboek*) de la ville, il est encore fait mention de la fabrique de porcelaine, à la date du 12 mai suivant. Puis, il n'en est plus question dans les pièces officielles. « Ce qu'il advint de cet établissement, écrivent en substance MM. Scheffer et Obreen, n'est pas parvenu jusqu'à nous; quant à la verrerie, ajoutent-ils, il semble que dès cette époque elle soit passée en d'autres mains ». — Que conclure de ce silence ?

Vraisemblablement, la porcelainerie de Rotterdam n'eut qu'une existence éphémère. Quant à son promoteur, il paraît s'être expatrié, car nous le retrouvons vingt-cinq ans plus tard à Utrecht, vaincu, mais non découragé, poursuivant la solution d'un problème qui, pendant deux siècles, passionna l'Europe occidentale, et renouvelant sans plus de succès ses curieuses tentatives[3].

1. A Orléans, le verrier Perrot fabriqua, lui aussi, des céramiques imitant si bien la porcelaine chinoise « que plusieurs personnes ont été trompées à la vue », dit le *Mercure* de décembre 1686. Or, parmi ces « plusieurs personnes », figuraient les ambassadeurs du roi de Siam, qui devaient avoir quelque compétence en ces matières.

2. J. H. Scheffer et Fr. Obreen, *Rotterdamsche Historiebladen*, t. III, p. 740.

3. Cf. S. Muller Frz, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, t. III, p. 210.



SERVICE À CAFÉ EN PORCELAINE DE LOOSDRECHT M. O. L.

Musée céramique de Limoges

Dans cette aventure prématurée et qui devait laisser si peu de traces effectives, il ne saurait être question — cela va de soi — d'une production normale de porcelaines véritables. Il s'agit uniquement d'une de ces pâtes hybrides, que les savants ont qualifiées indifféremment de porcelaines vitreuses, artificielles, factices, et qui, sous le nom de *porcelaines tendres*, devaient acquérir chez nous une réputation qui n'a rien perdu de son éclat. Nous ajouterons cependant que ces premiers essais ne sont pas indignes de retenir notre attention, car ces sortes de pâtes, ainsi que le constate un écrivain compétent entre tous [1], furent obtenues par des procédés si compliqués, « qu'il a fallu plus de recherches, de travaux, de génie même, pour inventer une telle porcelaine, que pour faire de la porcelaine dure, composée d'éléments que nous prenons tels que la nature nous les livre ».

Le double échec de Claes Jansz Wytmans n'était pas pour encourager les imitateurs, aussi, après sa non-réussite, nous faut-il attendre plus de quatre-vingts ans, pour assister à un essai d'introduction, sur le sol des Provinces Unies, de la fabrication de cette *porcelaine tendre*, qui, entre temps, avait donné le jour, en France, à des ouvrages d'une qualité si surprenante et d'une beauté si captivante, que les étrangers, même les moins enthousiastes, ne leur marchandaient ni leurs éloges, ni leur admiration [2].

Tous ceux que la céramique intéresse savent en effet que, par lettres patentes du 31 octobre 1673, Louis XIV avait concédé à Louis Poterat le privilège d'établir à Rouen « une manufacture... de toutes sortes de vaisselles, pots et vases de porcelaine semblable à celle de la Chine [3] ». Et comme, d'une part, le *Livre commode* pour 1692 [4] nous apprend que « Mr. de Saint Estienne — c'était le nom de Poterat anobli, — maître de la Fayencerie de Rouen, a trouvé le secret de faire en France de la porcelaine semblable à celle des Indes », et que, d'autre part, on possède un certain nombre d'ouvrages de cette manufacture rouennaise, il faut bien en conclure que nous sommes cette fois en présence d'une production sérieuse et qui dura.

1. Brongniart, *Traité historique et pratique des Arts céramiques*, t. II, p. 460 et 496.

2. Cf. *A journey to Paris in the year 1698, by Martin Lister* (London, 1699), p. 138 et suiv.; *Voyage de Lister à Paris, en 1698* (Paris, Société des Bibliophiles, 1873), ch. V, p. 129.

3. Voir dans l'*Histoire de la faïence de Rouen*, par André Pottier, p. 91, la teneur de ces lettres patentes.

4. *Le Livre commode des Adresses de Paris, pour 1692*, t. II, p. 53.

Ajoutons que Louis Poterat n'était pas le seul porcelainier français qui, en cette année 1692, offrit ses produits au public. Abraham du Pradel cite encore le sieur Perrot, maître de la verrerie d'Orléans, dont nous venons de tracer le nom, et un sieur de la Motte, établi à Paris et dont, avant cela, on avait admiré les porcelaines à la foire Saint-Germain. Mais ce n'était pas de Rouen, d'Orléans, ni de Paris, qu'était venu le transfuge, qui prétendait jouer en Hollande le rôle d'initiateur. Il arrivait en droite ligne de Saint-Cloud, où, depuis quelques années, le faïencier Chicaneau fabriquait une porcelaine que les acheteurs égalaient à celle de la Chine, et dont la supériorité et — on peut dire — la relative perfection devaient, trois ans plus tard, recevoir une consécration officielle[1].

M. A. J. Servaas van Rooyen nous apprend, en effet, qu'après la non-réussite de Willem van der Lith et de Jérémias Godtlingh (deux faïenciers établis à La Haye), la direction de leur établissement passa entre les mains de Pierre Bequin *alias* Begyn et de Barthélemy Beaudon, tous deux originaires de Sedan, et que ces nouveaux exploitants s'essayèrent à des ouvrages de porcelaine, sur les indications d'un sieur François de Morin, de Saint-Cloud, à qui, entre les années 1698 et 1700, le sieur Th. Van der Schuer, qui était demeuré commanditaire de la faïencerie, versa en divers paiements une somme de 1.400 florins[2].

Or, ce François de Morin, ou simplement Morin, — bien que les « céramographes » se montrent avares de renseignements à son endroit, — n'est pas un inconnu pour nous. Un Anglais, le Dr Lister, visitant, en 1698, la manufacture de Saint-Cloud, nous raconte qu'après lui avoir fait parcourir les ateliers, et après qu'il eut payé à leur production un tribut de juste admiration, « M. Morin lui fournit des explications détaillées, tant sur la composition des pâtes, que sur l'application des couleurs », et notre voyageur termine en ajoutant : « Cet habile chimiste me dit que ses expériences lui avaient pris vingt-cinq ans, et qu'il n'y avait pas plus de trois qu'il avait complètement réussi[3] ».

Ajoutons que ce même Morin, qui se fit appeler par la suite Morin de Toulon pour se distinguer sans doute de son collègue Morin de Saint-

1. Voir, dans le *Mercure de France* (septembre 1700), le récit de la visite de la duchesse de Bourgogne à la manufacture de Saint-Cloud.

2. *Catalogus van het gemeente Museum van S'Gravenhage*, p. 70.

3. *Voyage de Lister*, p. 130.

Victor, avait soumis en 1692, à l'Académie royale des Sciences, un *Mémoire sur la fabrication de la porcelaine*, jugé digne de l'impression[1], et qui lui procura l'honneur d'être, l'année suivante, reçu par l'Académie, où il obtint, en 1699, la seconde place d'associé botaniste. On voit que ce Morin, s'il a été quelque peu négligé par nos historiens de la porcelaine, n'en était pas moins un maître homme, et que les céramistes néerlandais ne pouvaient souhaiter de rencontrer un initiateur plus expérimenté et plus illustre[2].

Il est à penser, toutefois, que malgré son savoir reconnu, sa compétence attestée par des témoins dignes de foi, son expérience consacrée par d'éclatants succès, notre transfuge de Saint-Cloud ne réussit guère non plus en Hollande, puisque aucune trace effective de son intervention n'est parvenue jusqu'à nous, et qu'il nous faut faire un nouveau bond de plus d'un demi-siècle, pour assister à une troisième tentative d'acclimation, non pas de la porcelaine tendre, comme celle dont Morin détenait le secret, mais de la porcelaine dure qui faisait alors la gloire de Meissen.

Cette fois, l'entreprise devait être moins infructueuse, sans qu'elle put être cependant récompensée par un succès décisif et durable. C'était en effet la condition en quelque sorte fatale de la production de la porcelaine en Europe — jusqu'au jour où sa fabrication allait devenir franchement industrielle — de demeurer essentiellement factice. C'était « jeux de princes », si l'on peut s'exprimer ainsi; car partout où nous voyons, au XVIIIe siècle, surgir une manufacture, on aperçoit, planant sur ses destinées, l'ombre bienfaisante d'un personnage auguste.

A Saint-Cloud, c'est le duc d'Orléans; à Chantilly, le prince de Condé; à Mennecy, le duc de Villeroy; à Louisbourg, le duc de Wurtemberg; à Furstenberg, le duc de Brunswick; à Mayence et à Fulda, les deux princes évêques; à Frankental, l'Électeur Charles-Théodore; enfin, dominant l'aréopage de ces princiers mécènes, de tout l'éclat et du resplendissant prestige de leurs couronnes impériales ou royales, c'est à Meissen,

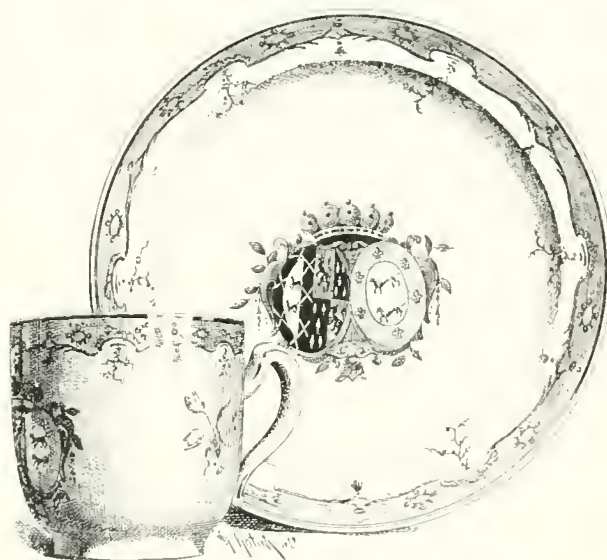
1. La communication de Morin se trouve résumée dans les *Mémoires imprimés (Hist. de l'Académie royale des Sciences, depuis 1686 jusqu'à son renouvellement en 1699)*, t. II, p. 127.

2. Il mourut en 1707. Si son nom n'a pas été relevé par les biographes et les écrivains spéciaux, c'est peut être que l'article qui lui est consacré par Weiss, dans la *Biographie universelle* de Michaud (1821, t. XXX, p. 175), se trouve confondu avec celui de son collègue, Louis Morin, comme lui nommé, en 1699, associé-botaniste par l'Académie.

Frédéric-Auguste ; à Vienne, Marie-Thérèse ; à Berlin, Frédéric II ; à Sèvres, Mme de Pompadour, puis Louis XV en personne.

Que pouvait offrir la Hollande, encore républicaine, de comparable à ces interventions magnifiques, qui trouvaient dans des trésors dont disposait leur bon plaisir le moyen d'être durables, et dans les générosités diplomatiques que leur permettait une fantaisie coûteuse, des satisfactions d'amour-propre qui venaient ajouter un relatif éclat à leurs prérogatives souveraines[1] ?

A l'instar des princes de tous pays, des évêques allemands et des rois, les bourgmestres et échevins des grandes villes hollandaises pouvaient bien, de loin en loin, et à titre d'encouragement, gratifier de quelques commandes les porcelainiers placés sous leur haute juridiction — comme ce beau service à thé que les magistrats Dierquins, Patyn et Slicker commandèrent le 13 janvier 1779 à la porcelainerie de la Haye, et qui leur parut si précieux qu'il ordonnèrent qu'on n'y touchât qu'en leur présence[2].



TASSE ET SOUCOUPE EN PORCELAINE DE LA HAYE.
Musée Willet-Holthuysen, Amsterdam

Ces mêmes édiles purent également exempter le directeur de cette fabrique de payer l'impôt sur la bière, tant pour lui que pour son personnel. Ils adoucirent en sa faveur les taxes qui frappaient le combustible employé dans son usine et les droits d'entrée sur les matières premières. Mieux que cela, on nous apprend que le conseil municipal de la Haye, désireux

1. Cf. *Mémoires du duc de Luynes* (Paris, 1862), t. IX, p. 277 et 328 ; t. XVI, p. 92 ; — *Livre-journal de Lazare Duvaux* (Paris, 1873), t. II, nos 2119, 2806, 2807, 2068, etc. ; — *Mémoires de la baronne d'Oberkirch* (Paris, 1853) au 22 septembre 1782, chap. XIX, t. I, p. 382.
2. *Het nederlandsch Magazyn*, 1859, no 11, p. 88.

de voir se développer une fabrication qui honorait grandement cette noble cité, consentit à celui qui la dirigeait un prêt de dix mille florins. Mais que pesaient ces gracieuses exemptions et ces subventions temporaires, à côté de la pluie d'or qui fécondait, — nouvelles Danaés, — les princières rivales de cette manufacture pourtant si méritante.

Faut-il ajouter que les éléments essentiels, les matières indispensables à une production rémunératrice, faisaient absolument défaut. Tout devait être tiré du dehors. Les kaolins étaient importés à grands frais d'Aue, près Schneeberg, où était apparue pour la première fois cette argile mystérieuse, qu'on nommait encore dans toute l'Allemagne *Schnorrischen weisen Erde*[1], de Passau ou d'Angleterre, opération assez dispendieuse en tous temps et difficile surtout, quand la mer n'était pas libre, ou quand les différents internationaux frappaient de droits excessifs l'exportation des matières premières. Les artistes eux-mêmes, les ouvriers ne pouvaient être attirés d'Allemagne que par l'espoir d'une rémunération très supérieure à celle qu'ils touchaient dans leur pays, et d'autant plus élevée que l'existence en Hollande était infiniment plus coûteuse que sur les rives de l'Elbe. Les contemporains eux-mêmes n'hésitaient pas à reconnaître ces causes d'infériorité flagrante[2]. N'en soyons donc que plus reconnaissants aux hommes entreprenants et aussi aux commanditaires généreux, qui, à cinq reprises différentes, n'hésitèrent pas à s'acharner à la solution d'un problème condamné par avance à un insuccès en quelque sorte fatal.

Mais c'est assez nous attarder aux considérations générales. Il nous faut aborder l'histoire — écourtée hélas ! — de ces porcelaineries hollandaises, qui, si nous en jugeons par la haute qualité de leurs productions, aujourd'hui si recherchées des collectionneurs, méritaient assurément un meilleur sort.

HENRY HAVARD

(A suivre.)

1. Littéralement : « terre blanche de Schnorr », du nom du maître de forges Johan Schnorr, qui la découvrit par hasard.

2. C'est ce que ne cache pas un livre contemporain : *le Guide ou nouvelle Description de La Haye et de ses environs* (La Haye, 1785, p. 240). Après avoir rendu pleinement justice à la porcelaine de La Haye, « dont les ouvrages, nous dit il, pour la beauté de la matière, les peintures et l'email, ne le cèdent point à la plus belle porcelaine de Saxe », l'auteur se voit obligé de reconnaître que les produits « en sont excessivement chers et que le plus grand débit s'en fait par loteries ». Cette dernière révélation est à retenir.

ÉMILE LEQUEUX



PORTRAIT D'ENFANT (1903).
Pointe sèche originale.

Il était une fois un petit clerc de notaire champenois qui dessinait, comme on dit, agréablement. Je ne sais si « cela lui était venu de nuit », ainsi qu'au tambourinaire ; toujours est-il qu'il n'avait jamais eu de professeur, et qu'à voir le sérieux avec lequel il remplissait son rôle d'apprenti tabellion, jamais l'on ne se fût douté qu'il nourrissait en secret des préoccupations d'art. Il travaillait pourtant, et du mieux qu'il pouvait, pendant les loisirs que lui laissait l'étude, — celle de son patron, s'entend — ; mais, au contraire de ce qui se passe communément en province, voire à Paris, où le premier barbouilleur venu, à peine a-t-il noirci de fusain une feuille de whatman, n'a plus de cesse qu'il ne l'ait exposée, le petit clerc ne se décidait pas à montrer ses essais. L'insistance de ses amis finit par triompher de cette réserve excessive et de cette méfiance de soi-même, dont on peut dire en passant que l'artiste n'a jamais cherché depuis lors à se corriger ; et voilà pourquoi l'on pouvait voir, à l'Exposition de Chalons-

sur-Marne de 1889, un portrait du député de l'endroit, M. Léon Bourgeois, dessiné par Émile Lequeux, alors âgé de dix-huit ans.

C'était le premier pas. Après Chalons, les Amis des Arts de Reims firent bon accueil aux dessins à la plume du jeune artiste, qui se recommandaient toujours d'un travail irréprochable et parachevé, — du travail de quelqu'un qui ne mettait point de hâte à produire et qui s'accoutumait à résoudre franchement la difficulté, sans jamais recourir aux ficelles. Cette méthode d'entraînement seul à seul n'est pas à la portée de tous les caractères, et chacun peut mesurer, par comparaison avec lui-même, la dose de persévérance et de volonté qu'elle exige; aussi bien a-t-elle ici porté fruit, puisque Emile Lequeux lui doit non seulement le meilleur de son talent, mais l'orientation même de sa vie d'artiste.

En effet, il eut à peine réalisé le premier de ses rêves, qui était d'abandonner l'étude provinciale pour le notariat parisien, qu'il résolut d'essayer d'une forme d'art dont les prestiges l'attiraient depuis longtemps. L'estampe avait toujours captivé ce dessinateur, habitué à suivre du bout de sa plume les mille jeux du noir et du blanc : il se tourna bravement vers l'estampe. « Les gens, a écrit Félicien Rops en parlant des graveurs, les gens font bien quand ils doivent bien faire, par les moyens les plus divers et les plus opposés; ce qui convient à l'un ne convient pas à l'autre. » Emile Lequeux trouva du premier coup le procédé qui lui convenait; à vrai dire, c'était le plus simple en apparence, du moins le plus rapproché de celui dont l'artiste usait couramment : il consistait, au lieu de dessiner avec une plume sur du papier, à dessiner sur du cuivre avec une pointe.

La technique de ce procédé de gravure dit « à la pointe sèche » tient toute entière dans la définition que l'on vient d'en donner, et à laquelle on ne saurait ajouter grand commentaire. De ce que la pointe sèche est un dessin sur cuivre nu, on conçoit qu'elle se prête indifféremment soit à l'improvisation rapide, soit au travail d'après nature, soit à la reproduction d'une œuvre d'art; et de même qu'elle peut répondre à tous les besoins, elle peut aussi prêter à tous les effets : suivant que l'on veut obtenir les traits les plus délicats, les demi-teintes les plus blondes, les noirs les plus veloutés, il suffit d'appuyer plus ou moins sur la pointe, d'égratigner le cuivre ou de le surcharger de tailles. Enfin, à toutes ces qualités, la pointe sèche ajoute encore celle-ci, qu'elle est rare; le plus souvent, elle sert à

terminer par un travail léger une composition esquissée à l'eau-forte pure, mais il est peu de graveurs qui l'emploient seule, parce qu'elle ne se prête point sans dommage à un tirage considérable, et que les épreuves perdent de leur couleur et de leur brillant, quand les fragiles barbes de cuivre, dégagées par la pointe aux bords des tailles, ont été écrasées par la presse.



LES FLÈCHES (BRUGES).
Dessin à la sanguine. — Musée de Reims

Voilà, en résumé, l'essentiel du procédé que choisit, par la force des choses, Émile Lequeux, « pointe-séchiste » de vocation. Il s'y essaya par un portrait d'enfant rapidement enlevé, en manière de croquis, et, satisfait d'avoir pris notion de ce qu'on pouvait tirer de ce genre de gravure, il envoya cette petite chose, d'ailleurs charmante, au Salon d'Automne de 1903. Elle plut, et l'artiste continua de confier au cuivre ses impressions de portraitiste, tantôt indiquant à grandes touches l'effet de lumière violente baignant jusqu'à les rendre insaisissables les traits d'un visage

de femme, et tantôt serrant avec minutie le profil d'un homme barbu attentivement penché sur un bibelot. En même temps, il avait trouvé une ingénieuse méthode de travailler à la fois le dessin et la gravure : il s'était mis à traduire des œuvres de son choix.

Au Salon des Artistes français de 1904, on put voir la première de ces tentatives : le *Portrait de Rodenbach*, par Lévy-Dhurmer, du musée du Luxembourg ; bientôt suivi du *Lac* de Corot et de *la Pensée* de Renoir



Effet de brume (Vallée de la Seine).
Dessin à la sanguine

(1905), — trio d'harmonies blondes, aussi mal exposées qu'il était possible de l'être.

Graver Renoir, cela tenait du tour de force, mais graver Carrière, quel passionnant problème ! Jusqu'alors, de filandreuses gravures sur bois ou des lithographies fuligineuses avaient noyé les *Maternités* sous un travail inconsistant et flou, bien propre à dissimuler chez leurs auteurs l'insuffisance du dessin et l'ignorance du modelé. Là où d'autres procédés avaient échoué, la pointe sèche devait réussir : elle était tenue, il est vrai, par une main scrupuleusement fidèle, scrutant la gamme infinie des demi-teintes pour y retrouver les formes cachées, éveillant les lumières blêmes,

distribuant les noirs profonds, conservant à l'œuvre de Carrière à la fois la mystérieuse enveloppe de sa facture et toute la gravité, toute la ten-



PORTRAIT DU SCULPTEUR ALFRED GILBERT, R. A. (1908).

Pointe sèche originale

dresse de son expression. Tels furent la *Maternité* du Salon de 1906, celle du Salon de 1907, précédemment publiée ici-même à l'occasion de l'exposition Carrière[1], et *le Baiser maternel*, gravé pour la *Gazette des beaux-arts*.

1. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 318.

Cependant, Émile Lequeux était toujours clerc de notaire et il lui devenait de plus en plus difficile de satisfaire aux exigences professionnelles en même temps qu'à ses travaux d'art. A la fin de 1906, ayant décidé de quitter le notariat afin de pouvoir consacrer plus de temps à la gravure, il s'empressa de profiter d'une occasion qui s'offrait à lui d'aller passer quelques mois à Bruges.

Que la ville morte l'ait séduit, à peine s'il est besoin de le dire. Il en rapporta, outre un spirituel portrait du sculpteur anglais Alfred Gilbert, un carton entier de dessins, bien vite dispersés, et dont deux sont déjà gravés : *les Cygnes*, qui figuraient au dernier Salon, non loin de l'élégant portrait de *Mme Alex Constantin* avec sa fillette ; et *la Béguine* en prière, qui accompagne cet article. Ce sont là peut-être les deux seuls « sujets » dessinés par Lequeux au cours de son séjour à Bruges : au contact de la cité de silence et d'abandon, il s'est révélé paysagiste de sentiment, plus séduit par l'impression qui se dégage d'un décor que par ce décor lui-même ; aussi n'a-t-il pas, ou presque pas, sacrifié au pittoresque : point de quai des Marbres ni de quai Vert longeant des canaux mélancoliques, point de pignons dentelés se décalquant dans le miroir du lac d'Amour, point de beffroi élancé ni de portes aux tours massives ; et pourtant, de telles de ces sanguines — comme *les Flèches* du musée de Reims, — c'est l'âme même de la vieille ville qui se dégage et nous émeut.

Ce séjour à Bruges a été capital pour le développement d'Émile Lequeux : après avoir perfectionné sa main en interrogeant les maîtres, il avait besoin de communier avec le monde extérieur, et c'est l'esprit plus riche et plus affiné qu'il est revenu de ces beaux jours de travail et de rêve passés dans le milieu le mieux fait pour plaire à sa nature d'artiste. En style de critique d'art, on dirait qu'il y a pris conscience de lui-même.

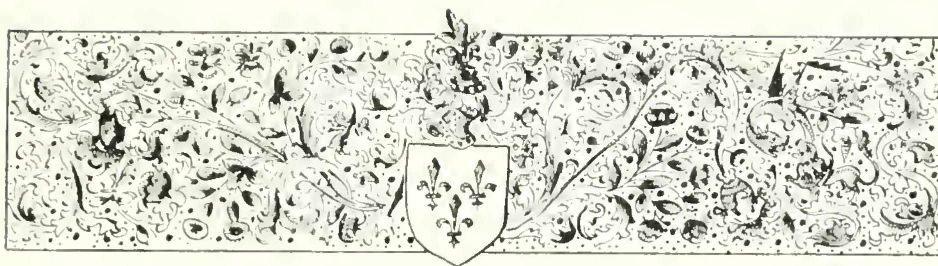
A l'avenir maintenant de décider si l'ancien petit clerc de notaire champenois, devenu le « pointe-sécheiste » dont on a rappelé les difficiles débuts, a tenu les promesses que font naître chez ses amis la modestie de son caractère, l'originalité et la sincérité de son talent.

ÉMILE DACIER.



ÉMILE LEQUEUX. — LES CYGNES.

Pointe sèche originale.



LE RETABLE DU CELLIER

ET LA SIGNATURE DE JEAN BELLEGAMBE

En 1861, M. d'Arbois de Jubainville signalait dans son *Repertoire archéologique de l'Aube*[1] la chapelle du Cellier, commune de Colombe-le-Sec. Il y avait admiré « un magnifique triptyque peint sur bois, représentant, à l'intérieur, *le Triomphe de la Vierge*; à l'extérieur, *la Légende du lait de la Vierge et de saint Bernard* ». Ce tableau est aujourd'hui à Paris, chez le baron Ant. de Tavernost : c'est là que je suis allé l'interroger et lui demander de me révéler, par lui-même, ses origines, car aucun document écrit n'a pu, jusqu'ici, apprendre à ceux qui l'ont examiné, ni son auteur, ni les conditions dans lesquelles il a été exécuté.

Le Cellier était une dépendance de Clairvaux. Dans le haut du volet gauche, d'ailleurs, l'écusson de sable à la crosse d'or en pal, à la bande échiquetée de deux tirés d'argent et de gueules brochant sur le tout[2], supporté par un ange assis dans les formes de pierre, ne permet aucune hésitation. Le triptyque a été fait certainement pour la célèbre abbaye. Il mesure ouvert 1m53 de largeur et 1m21 de hauteur sans comprendre les sculptures gothiques qui le surmontent. Le panneau central, dont la pein-

1. Paris, Impr. Nat., 1861, in-4, p. 36-37.

2. Je dois à M. Max Prinet mille remerciements, car c'est son érudition qui m'a permis de mettre au point tous les détails héraldiques qu'on lira dans cet article.

ture mesure 0m61 de largeur sur 1m01 de hauteur, représente une loggia élevée, surmontée d'une arcade soutenue par des colonnes d'orfèvrerie sur une base de pierre découpée à fond vert. Du cintre, chargé de petits anges enveloppés d'étoffes légères, qui sont déjà les amours de la Renaissance, la couronne de la reine du Ciel pend au-dessus de la tête de la Vierge assise (haut., 0m39), qui tient sur ses genoux le divin Enfant. Sa robe est bleue, son manteau rouge doublé de violet, ses pieds reposent sur un coussin d'or.

Dans le bas, à gauche, un seigneur (haut., 0m37), les mains jointes, un genou en terre. Il est vêtu d'une robe de brocart rouge, couverte d'un manteau de velours noir doublé d'hermine. A son cou pend une chaîne d'or; son épée est droite entre ses jambes; derrière lui, un religieux tonsuré, revêtu de l'habit des Cisterciens, agenouillé. A droite, agenouillée, les mains jointes, en robe rouge, manteau noir doublé d'hermine, la tête couverte d'une capuche noire bordée d'hermine, une dame; derrière elle, une religieuse qui lit son office, sans même tourner les yeux vers la Vierge.

Sous la marche du trône, quatre petits anges, vêtus de bleu et de couleur feuille de rose sèche, chantent en s'accompagnant; sur l'appui gauche du trône, trois anges, jeunes, vêtus de bleu clair, de laque, de bleu verdâtre : le premier joue de la viole, le second chante, le troisième se hisse pour offrir un œillet à la Vierge; derrière l'appui de droite, trois anges plus âgés chantent en s'accompagnant.

Dans l'intérieur de la loggia, près de la tête de Jésus, un petit ange vêtu de bleu sort d'une des niches et tend à l'Enfant Dieu un chapelet; dans les deux niches, au sommet des piliers, deux anges sonnent de la trompette; tout à fait dans le haut, au milieu des nuages, le Père Éternel domine la scène.

Sur le fond bleuâtre se détachent des châteaux d'une très grande allure; à gauche, l'architecture est grise; à droite, laquée. Ce doit être le Paradis, car les cours de gauche sont peuplées d'anges de tous les âges; on en voit même de tout jeunes, si jeunes qu'ils ne peuvent marcher seuls, et qu'un ange nourricier les surveille dans leur « alloire »[1]; à droite, sont les anges plus âgés, qui se promènent, ou causent en s'appuyant

1. L'alloire est le petit chariot du nord de la Champagne, en forme de pyramide, garni de roulettes, qui soutient le bébé sous les bras, en lui permettant d'avancer sans crainte de chute, tandis qu'il fait marcher ses petites jambes.

sur la vasque d'une fontaine, qui se détache sur les murs d'un parc.

Sur le volet de gauche[1], saint Bernard, debout sur la première



Fig. 1. — Le Retable du Cellier fermé.

marche de la loggia, tonsuré, nimbé, vêtu de blanc, tient en main la crosse abbatiale, reconnaissable à sa volute tournée à l'extérieur et au *sudorium*.

1. Largeur de la peinture, 0^m26; haut., 0^m97.

appelé aussi *agnus Dei*, *manutergium*, le lin flottant, avec lequel les abbés, tout comme les évêques hors de leur juridiction, doivent tenir la crosse. Il présente deux religieux agenouillés au-dessous de lui. Dans le fond, un paysage des plus intéressants. Au premier plan, un monastère dont on aperçoit l'église, très finement dessinée, au milieu de bâtiments ceints de fossés. Assurément une abbaye de femmes, car près de la porte d'entrée est assise une religieuse en blanc ; d'une des portes sort une nonne avec un petit chien, et, sous la grande porte d'entrée, la sœur tourière parle à un pauvre. Dans le lointain, à gauche, quatre clochers très rapprochés, appartenant certainement à une même église ; à droite, une ville forte au milieu de laquelle s'élève un beffroi d'une construction particulière, qu'on distingue fort bien, malgré la petitesse du dessin. En haut, les armes de Clairvaux.



Fig. 2.
Signature du retable du Cellier
(E. L. 1533)

Sur le volet droit, un primat, reconnaissable à sa crosse à double croisillon : c'est un saint, car derrière sa mitre on distingue un mince nimbe d'or tréflé, semblable à celui de saint Bernard ; c'est aussi un religieux, car sous sa chape de soie feuille de rose brochée de larges dessins rouges, doublée de bleu, aux beaux orfrois finement brodés, retenue par un mors richement travaillé, on voit sa cagoule de Cistercien, et ses mains sortent des larges manches de drap blanc.

Ces détails me semblent grandement simplifier l'identification du prélat ici représenté. Ils ne sont pas en effet très nombreux, les Cisterciens, primats, sanctifiés. Je ne vois même guère que saint Malachie O'Mongair, primat d'Irlande ; le résumé même de sa vie ne peut d'ailleurs que confirmer le rapprochement. Né à Armagh (Irlande, province d'Ulster) en 1094, abbé de Bangor près Caërnarvon, Angleterre), évêque de Down et Connor (Irlande, province d'Antrim), archevêque d'Armagh, enfin légat, il vient



mourir à Clairvaux en 1148 dans les bras de saint Bernard, son maître et son ami, qui écrivit plus tard sa vie, alors qu'il s'était rendu en France pour se rencontrer avec Eugène III en 1146. Il fut canonisé le 6 juillet 1189. N'est-il pas naturel que le maître et le disciple, tous deux sanctifiés, se fassent pendant sur une œuvre d'art exécutée pour Clairvaux?

Debout sur les marches de granit bleu qui continuent le soubassement du trône de la Vierge, il présente, comme saint Bernard, deux religieux de son ordre agenouillés. Au fond, au milieu des bois, un petit monastère se mire dans un étang où nagent deux cygnes. Dans le haut, des armoiries de sinople à la fasce d'argent, accompagnée en chef de deux oiseaux dont il est impossible de reconnaître la couleur. On a supposé que c'étaient les armes d'une famille de Nove, de l'Ost-Frise, qui, en outre, porte en cimaise une colombe essorée d'argent.

Ses volets extérieurs représentent *Saint Bernard et le miracle du lait de la Vierge* (fig. 1). Un jour, nous apprend la légende, comme saint Bernard priait au pied d'une statue de la Vierge qu'il implorait souvent, la mère du Sauveur lui présenta son fils et distilla sur ses lèvres, qui avaient tant parlé d'elle, quelques gouttes de son lait. Dans l'inventaire de Clairvaux de 1405, on trouve, en effet, un reliquaire contenant quelques gouttes sèches de la précieuse relique et, pendant tout le moyen âge, le miracle, aussi célèbre que celui de saint Fulbert[1], à Chartres, dont la cécité fut guérie par quelques gouttes de lait apportées par la Vierge elle-même, servit de thème aux peintres les plus célèbres[2].

Maintenant, regardons si quelque détail plus précis ne pourrait point éclairer les recherches.

Mes études sur les signatures des Primitifs, la certitude actuelle que les artistes, loin d'être les naïfs, les humbles, les méprisés que l'on prétend, tenaient au contraire à affirmer leurs œuvres[3], conseillaient d'examiner tout de suite la bordure des vêtements, où presque toujours nous trouvons

1. F. de Mely, *le Trésor de Chartres* (Paris, Picard, 1886), p. 12, et *les Reliques du lait de la Vierge et la Galactite*, dans la *Revue archéologique*, 1889.

2. On voit un tableau représentant ce miracle à Tournai; il y en avait un également à l'abbaye de Maubuisson, à Notre-Dame de Behuart, à l'abbaye de l'Épau.

3. Un document que je viens de découvrir montrera même prochainement que les artistes étaient *obligés* de signer ou, tout au moins, de marquer leur œuvre d'un monogramme ou d'un sigle déposé au siège de leur corporation. La pièce à laquelle je fais allusion nous donne douze sigles de miniaturistes affirmés par les signatures du XV[e] siècle.

tracé le nom des peintres. Le manteau du seigneur agenouillé, seul orné d'un galon, simplifiait les recherches; immédiatemment je pus lire, sur son épaule, dans une alliance de couleurs très proches, orange sur fond d'or, très difficile par conséquent à photographier : B. I. 1533 (fig. 2). C'était un premier point, très scientifiquement acquis, indiscutable, sans aucun subjectivisme. Le B. I., d'ailleurs, correspond au sentiment unanime des critiques d'art, qui, d'après le faire, d'après les figures, d'après la tenue générale, ont attribué le retable à Jean Bellegambe. La date de 1533 n'est point une difficulté, puisque Bellegambe travaille jusqu'en 1534. Son œuvre, je n'ai point à m'en occuper ici; Mgr Dehaisnes, dans un travail très poussé, en a montré suffisamment naguère toute l'importance[1].

Né vers 1470, à Douai, d'Ameline Francq, que Georges Bellegambe, fabricant de chaises, son père, avait épousée en 1467, il était marié en 1504, à Marguerite Lemaire, dont il eut cinq enfants. Le testament de Guillemette, sœur du peintre, béguine à l'hôpital des Wez, nous les fait connaître : Philippe, Martin, Marie, Catherine, Apolline.

Les armoiries de la famille sont des plus intéressantes : elles doivent être rapprochées de celles de Malouel[2]. L'écu porte à dextre une lune, *belle*, en patois flamand; à senestre, une jambe, qui, par leur homophonie, donnent Bellejambe.

Jean ne devait pas être mort en 1534, puisque, dans le *Compte des ouvrages exécutés à la chambre du Conseil d'Artois entre le 10 juin 1532 et le 26 juin 1534*, son nom n'est pas précédé de « feu ». Mais il meurt certainement vers ce temps-là, car les comptes très exacts de cette année n'offrent trace ni de ses travaux, ni de ses peintures, ni même de son existence[3].

Il fut inhumé dans l'église de Saint-Pierre de Douai; c'est le testament de sa femme qui nous l'apprend. Elle veut être enterrée près de son mari et ordonne « que le tableau que avoit encommenchié son feu mary soit parfaict et parachevez et quy soit mis et posé devant ou assez près de leur sépulture, le plustôt que faire se polra après soudict serviche[4] ».

Bellegambe, ainsi que nous l'apprend l'inscription tracée sous son

1. *La Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, Lille, Quarré, 1890, in-8°.
2. Voir ma communication aux Antiquaires de France, *Bulletin* du 29 mai 1907.
3. Dehaisnes, *op. laud.*, p. 30.
4. *Ibid.*

portrait dans l'*Album d'Arras* (nº 280), — « Maistre Jehan Bellegambe, paintre excellent et maistre de couleurs », — jouissait dans l'Artois d'une grande célébrité. En 1511, il est chargé par Jeanne de Boubais, abbesse de Flines, de décorer l'*amaire* de saint Hubert ; la même année, il peint le jubé de Saint-Amé de Douai ; en 1515, il repeint le tableau de Notre-Dame de Grâce, de la cathédrale de Cambrai, attribué à saint Luc et apporté de Rome en 1440 par le chanoine Fursy de Bruille, archidiacre de Valenciennes ; en 1516, il fournit le dessin des orfrois que Jacques Legrand de Douai exécuta en broderie, puis il décore la porte Morel, aujourd'hui porte de Lille, et y peint la glorieuse Vierge Marie et les armes du Roi Catholique ; en 1517, il peint l'horloge du Beffroi ; en 1520, il dessine les patrons des robes des Wettes (guetteurs) et peint les armoiries de la porte Saint-Éloi ; en 1524, il dresse pour l'Empereur Charles-Quint le plan du pays de la Scarpe à la Somme ; en 1525, il peint la table de Saint-Maurant ; en 1532, il dessine les cartons des vitraux de la nouvelle chapelle du Conseil provincial d'Artois. Tels sont les travaux relevés dans les comptes. Mais nous savons aussi qu'il travaille pour Flines ; pour Anchin, dont le retable est parvenu jusqu'à nous ; pour Arras, où se voit dans un tableau la date de 1528 ; pour l'autel des Dominicains de Douai, terminé vers 1535. On lui attribue encore le célèbre *Bain mystique* du musée de Lille, où l'on croit même reconnaître le portrait de l'artiste dans un petit personnage du volet de gauche, *le Christ entre les mains des bourreaux*, *l'Adoration de l'Enfant*, *Sainte Anne et saint Joachim*, du musée de Douai, comme aussi *la Vierge et l'Enfant* du musée de Bruxelles et le triptyque du *Jugement dernier* de Berlin. Peut-être y aura-t-il dans l'avenir quelques modifications à apporter à ces attributions.

Mais si l'on n'a remarqué jusqu'ici d'autre signature du maître que celle du retable Tavernost, je ne pense pas qu'on veuille songer à m'opposer une humilité qui l'aurait empêché de signer ses œuvres.

Les inscriptions du triptyque de *l'Immaculée Conception*, tracées sur les deux colonnes du panneau central, malheureusement perdu, mais dont les deux volets sont aujourd'hui au musée de Douai, nous ont été conservées dans le manuscrit latin 9921 de la Bibliothèque nationale. Nous les emprunterons à Mgr Dehaisnes, qui les a publiées[1].

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1889, p. 171.

Sur la première colonne, on lisait :

De ung bon vouloir, Jehan Pottier l'aisne
Et sa femme, nommee Margueritte
Muret, ont cy ceste table donne,
En laquelle est subtillement descripte,
La très pure et digne Conception
De Marie, royne de Sion.
Quant à l'ouvrier qui voelt cognoitre l'homme,
Jehan Bellegambe pour vraie se nomme,
Et le acheva pour estre en ce lieu mise,
L'an xve vingt et six par devise.

Sur la seconde colonne :

Chinq ans devant ce nombre de ans prediet,
En apvril, la quatorzieme journee,
Margueritte Pottier, fille dudict
Jehan Pottier, fut par mort ajournée,
Et gist devant le autel de Notre-Dame
Laquelle, pour le salut de son âme
Ains que morir feict requeste loable
A son père, que du don amiable
Que avoir debvoit pour le sien mariage
Fut emploié à faire ceste ouvrage.

L'artiste qui inscrit ainsi son nom en toutes lettres, qui date ainsi son labeur, me semble parfaitement capable de se croire autorisé à placer simplement ses initiales dans une page, et non des moins belles, de son œuvre.

Je prévois, par exemple, une petite objection : pourquoi B. I., Bellegambe Jean, et non point I. B., Jean Bellegambe? J'apporterai immédiatement, comme rapprochement, la signature en toutes lettres d'un artiste tourangeau connu, contemporain de Bellegambe, qui signe, sur le sabre d'un soldat, une miniature du manuscrit 219 de la bibliothèque de Tours, VIAV JEAN[1].

Si l'écusson de gauche ne prête à aucune hésitation et nous montre incontestablement les armes de Clairvaux, on ne parait pas avoir observé que l'écusson de droite, au-dessus de saint Malachie, est un losange surmonté d'une crosse abbatiale : assurément donc les armes d'une abbesse.

1. F. de Mely, *Signatures de primitifs*, dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, 1907, p. 35.



FIG. 3.
CROSSE DE CHARLES COGUIN,
ABBÉ D'ANCHIN.

Y a-t-on songé quand on a parlé des Nove? Puis, les deux oiseaux qui accompagnent en chef la fasce d'argent sont bien inquiétants dans leur inexactitude héraldique : ils sont certainement d'émaux rehaussés d'or et non de métal; étant sur fond de sinople, ils sont contraires aux règles du blason. D'un autre côté, ce fond de sinople est extrêmement rare : le problème semble donc très compliqué.

Comme Jean Bellegambe a travaillé pour Flines, il fallait nécessairement interroger l'*Histoire de l'abbaye de Flines*[1]. Là, si on ne tarde pas à constater que Jean Bellegambe a beaucoup travaillé pour l'abbesse de Flines, Jeanne de Boubais, dont il était en quelque sorte le peintre en titre, dont il reçut de nombreuses avances pour des travaux exécutés, en cours d'exécution, ou même à venir, on y voit aussi que Jeanne de Boubais employait également de nombreux artistes : Colin, Gobin de Valenciennes, et aussi un Jacquet d'Anvers, élève de Bellegambe, qui peignit pour elle un antiphonaire aujourd'hui à la bibliothèque de Douai (manuscrit 195), où elle est représentée agenouillée devant saint Bernard. Or, près d'elle sont ses armoiries, de sinople à la fasce d'argent, chargée de trois merlettes de sable. Le rapprochement entre ces armoiries en losange, surmontées d'une crosse abbatiale, et celles du triptyque Tavernost, est donc intéressant à faire, surtout quand on pense à l'irrégularité des deux oiseaux d'émail qui, actuellement, accompagnent en chef l'écusson du triptyque. Un examen très minutieux s'imposait : le tableau ne tarda pas à me montrer que l'écusson

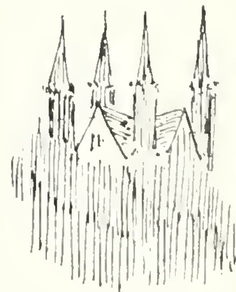


FIG. 4.
CROQUIS D'UN ÉDIFICE
FIGURÉ DANS LE FOND DU
RETABLE DU CELLIER.

1. Mgr Hautcœur, *Histoire de l'abbaye de Flines*. Lille, Quarré, 1874, in-8°.

de l'abbesse, qui fait pendant à celui de Clairvaux, avait été très fortement réparé, que des repeints exécutés par un ouvrier maladroit se voyaient très accusés, que les oiseaux étaient certainement du nombre, mais que, cependant, le réparateur avait laissé, sur la fasce, à senestre, la silhouette d'une merlette, qui, par sa place, montre qu'il devait en exister trois. L'identification est donc certaine : ce sont bien les armes de Jeanne de Boubais. On pourrait même ajouter qu'en 1498 Louis de Boubais portait une fasce *accompagnée en chef* de merlettes, comme nous l'apprend Dumay[1], ce qui justifierait en quelque sorte la réparation maladroite.



Fig. 5.
Croquis de l'Abbaye figurée dans le fond du retable du Cellier.

Mais pourquoi ce retable, exécuté pour une abbesse de Flines, près Douai, porte-t-il les armoiries de Clairvaux et pourquoi est-il venu s'attacher aux murs de la petite chapelle du Cellier, dépendant de Clairvaux ? L'histoire de l'abbaye de Flines et de la réforme monastique cistercienne du XVIe siècle va nous donner la clé du mystère.

Flines était une abbaye de femmes de l'ordre de Cîteaux, dépendant de Clairvaux, qui admit immédiatement les réformes ordonnées par le chapitre général de Cîteaux du 22 mai 1507. Le 27 novembre 1507, Marie Waye, abbesse de Flines, mourait ; elle avait joué dans l'affaire de la réforme un rôle assez effacé ; l'abbesse Jeanne de Boubais, élue le 2 décembre 1507, allait au contraire affirmer une volonté très énergique dans la pratique de la nouvelle observance.

Aussitôt l'élection terminée, un frère convers part pour Clairvaux, porteur d'une lettre de Dom Guillaume, père spirituel des nonnes, qui avait présidé à l'élection, et d'une autre de Jeanne de Boubais, qui offrait à l'abbé l'hommage de son filial respect ; le 26 décembre, le messager rapportait de Clairvaux la confirmation de l'élection. Cette correspondance, qui nous a été conservée[2], montre le lien spirituel qui unissait l'abbesse de Flines et l'abbé de Clairvaux. En 1533, après avoir conservé l'abbaye

1. *Inventaire des sceaux de Flandre*, p. 620.
2. Hautecœur, *op. laud.*, p. 168-169.

pendant vingt-six ans, se sentant fatiguée, elle résigna ses fonctions entre les mains de Jacqueline de Lalaing, qu'elle jugeait digne de maintenir la réforme.

Notre retable, avec les armes de Jeanne de Boubais et celles de Clairvaux, représentant une abbesse protégée par saint Bernard et saint Malachie, porte la date de 1533. N'y a-t-il pas là un rapprochement nécessaire à faire, et ne pourrons-nous en conclure qu'au moment où Jeanne de Boubais résigne ses fonctions, elle voulut envoyer à Clairvaux, — comme elle l'avait fait en 1507, lors de son élection, — un dernier témoignage de son filial attachement à l'ordre auquel elle appartenait ?

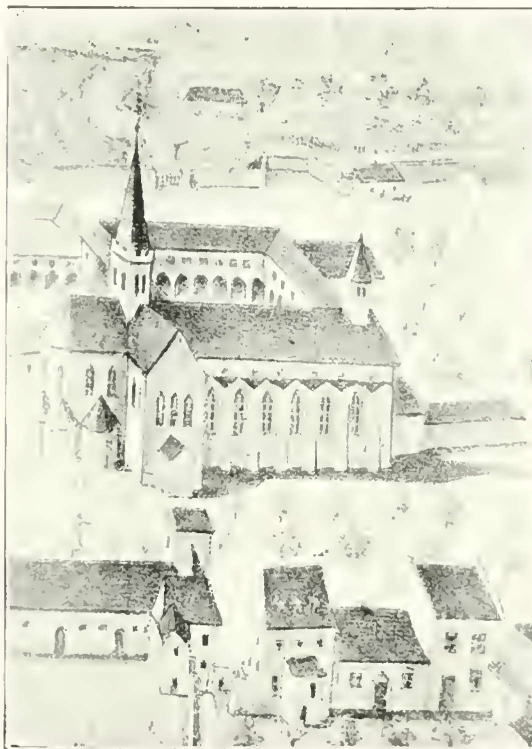


Fig. 6. — L'Abbaye de Flines, d'après le dessin de Sanderus.

Et qu'on ne croie pas qu'en parlant avec tant d'assurance de Flines, je m'aventure sur un terrain hypothétique. Qu'on veuille bien reprendre l'examen du paysage du volet de gauche. Derrière saint Bernard, au premier plan, on voit l'église d'une abbaye cistercienne de femmes, très reconnaissable au costume blanc des religieuses qui circulent dans les alentours (fig. 5). Or, de l'abbaye de Flines, il nous reste un dessin de Sanderus, inédit jusqu'au moment où Mgr Hautecœur l'a reproduit dans son ouvrage (fig. 6). Si nous rapprochons l'église du retable de celle du dessin, est-il permis d'avoir un instant d'hésitation : n'est-ce pas là l'abside avec ses quatre fenêtres, ses trois petites absidioles, le transept, avec ses trois longues fenêtres en lancettes, son petit porche pour entrer, ses bas-côtés accolés à la nef, son clocher central

à créneaux? Enfin, si nous examinons le plan même des bâtiments, les fossés, ne retrouvons-nous pas tout ce qu'on voit sur le tableau?

Mais est-ce tout? A gauche, dans le fond, on aperçoit quatre clochers réunis : n'est-ce pas l'abbaye d'Anchin, célèbre par ses quatre clochers (fig. 4)? La crosse de l'abbé Charles Coguin (1508-1546) (fig. 3), portée derrière lui sur le fameux retable d'Anchin, nous a conservé le modèle de l'abbaye[1]; nous pouvons la rapprocher du paysage du retable Tavernost. Assurément c'est bien là la célèbre abbaye. A gauche, cette ville forte, au centre de laquelle s'élève un beffroi, si particulier avec sa poivrière à double étage, ses quatre petites tourelles d'angle, n'est-ce pas Douai? Et nous ne devrons pas être surpris de l'exactitude géographique de l'emplacement des localités représentées, si nous nous souvenons qu'en 1524 Jean Bellegambe avait été chargé par l'empereur Charles-Quint de dresser le plan du pays de la Scarpe à la Somme. Ce plan fut certainement une œuvre d'art, comme celui qui fut exécuté plus tard par Pourbus pour la ville de Bruges[2].

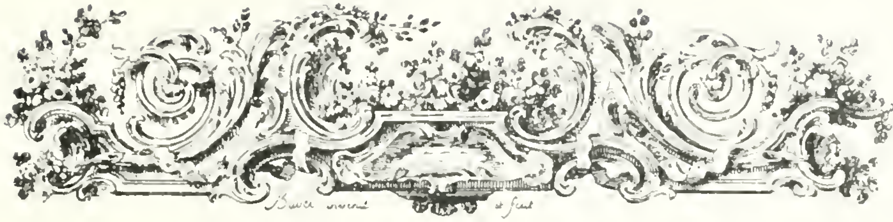
Ainsi tout s'enchaîne, tout s'explique, tout concorde le plus naturellement du monde dans ce tableau.

Alors que les maîtres de la critique qui l'ont vu reconnaissent là une œuvre de Jean Bellegambe, nous trouvons la signature B. I. : Bellegambe Jean. Les identifications géographiques de Flines, d'Anchin, de Douai, ne permettent aucune hésitation, non plus que les armoiries de l'abbaye de Clairvaux et celles de Jeanne de Boubais; la date de 1533 concorde avec la date à laquelle cette abbesse résigna ses fonctions; le nom enfin de Bellegambe, étroitement uni aux travaux d'art commandés par Jeanne de Boubais, tout, en un mot, me semble de nature à nous permettre de considérer ce monogramme B. I., 1533, comme la signature de Jean Bellegambe, dont nous pourrons ainsi maintenant discuter la manière d'après un tableau absolument certain.

F. DE MÉLY

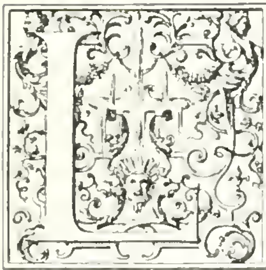
1. Certainement aussi exact que *le modèle de l'église Saint-Maclou de Rouen*, publié par M. Arthur Frothingham, dans *les Monuments Piot*, t. XII.

2. Dehaisnes, *Bellegambe*, p. 4.



LE PASTEL ET LES PASTELLISTES FRANÇAIS

AU XVIII[e] SIÈCLE[1]



E maître de Saint-Quentin est vraiment une figure à part. S'il a été tributaire, en ses commencements, de Vivien et surtout de Rosalba, il a rapidement développé sa personnalité par le goût du réel et la scrupuleuse observation de la nature. Ses idées semblent complexes et bizarres, ses façons mêlées. Il fréquente à la fois les femmes de théâtre, les abbés beaux parleurs, les économistes, les philosophes, les savants, les fermiers généraux. Il est spirituel, quinteux, sentimental, paradoxal, chimérique, bienfaisant, avare et généreux, humanitaire, égalitaire, indépendant, franc bourgeois, tout-à-fait de l'école de Rousseau. Son penchant l'incline à peindre ses modèles, quels qu'ils soient, en l'intimité de leur action et de leur expression. Les princes et les princesses, les dignitaires et les puissants viennent à lui, à raison de sa valeur singulière et, par un cas unique, lui pardonnent ses brusqueries et ses causticités, qu'ils arrivent même à tolérer sans déplaisir. Contraint de faire quelque concession au caractère officiel de ses modèles, on le voit limiter obstinément sa condescendance au moindre apparat et s'efforcer de les rendre aussi simplement, aussi sincèrement qu'il le peut.

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 5.

Je ne sais rien de plus typique, à ce point de vue, que sa grande ébauche d'un portrait de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe avec son fils, à Saint-Quentin. Le bonhomme est parti de cette maxime qu'une princesse mère est une femme comme les autres, que le rôle essentiel d'une mère est d'élever ses enfants et qu'on peut peindre l'héritière d'un trône en sa fonction maternelle et en son milieu, ni plus ni moins que dans un autre milieu, on peindrait une bourgeoise. En effet, autour de l'Altesse, il a répandu les souvenirs de famille, le buste du roi sur une console, le portrait du dauphin sur le mur, une réduction du portrait de la reine Marie Leczinska sur une table. A droite, le chien favori lutine le chat privilégié. La porte s'ouvre, à gauche, sur une terrasse, sur la vie extérieure. Mais quelle leçon une princesse royale peut-elle donner à son fils ? Ce ne saurait être, à l'opinion de La Tour, une leçon de lecture ou d'écriture. Ce sera donc une leçon d'étiquette, tout uniment. La dauphine enseigne au petit duc de Bourgogne, costumé en hussard bleu, à saluer de l'air le plus digne. Cela est si guindé, voire si puéril, que le brave peintre a dû s'en apercevoir et, pour ne pas renoncer à son principe, il a renoncé à son tableau.

Notre homme a la cervelle perpétuellement bouillonnante. En travaillant à ses portraits, il morigène le roi et les princes; il cause philosophie, botanique, musique avec Jean-Jacques[1]; économie internationale avec Marmontel[2] qu'il ennuie fort; science avec d'Alembert[3], qu'il n'amuse évidemment pas... Diderot affirme en 1769 qu'il apprend le latin, délaisse l'art où il excelle, « s'enfonce dans les profondeurs d'une métaphysique qui achèvera de lui déranger la tête... ». Selon Watelet, il s'est fait, sans instruction, « une cosmogonie insensée et sublime ». Le marchand de tableaux Ryhiner, de Bâle, n'oubliera jamais que, dînant chez La Tour, vers 1760, le maître l'a saisi par un bouton de son habit et lui a fait « suer sang et eau » à lui parler astronomie... En La Tour se conciliait l'amour du plaisir, le culte de l'art, la griserie de ce qu'il imagine de l'avancement du savoir, enfin ce

1. Voir un écho de ces conversations sur la musique dans une lettre de Mlle Prévost, institutrice de Mlle de Zuylen, de passage à Paris en octobre 1753, publiée par M. Philippe Godet (*Gazette des beaux-arts*, 1905, t. II, p. 216).

2. *Mémoires* de Marmontel.

3. Le portrait de d'Alembert, dont la préparation est conservée au musée de Saint-Quentin, appartient, en original, à M. Danjou, à Caen. C'eût été un morceau de choix à faire figurer à l'exposition. Le caractère de la physionomie est assez caustique.

qu'il appelle, en 1778, dans une lettre au comte d'Angiviller, « le fanatisme du bien public ». Pourrait-on concevoir un personnage plus typique, reflétant plus originalement et plus diversement son siècle ? Hélas ! on ne reflète pas tant d'apparences impunément. Le miroir finit par se voiler sous les mirages. Le maître est destiné à mourir fou, en 1788, moins d'une année avant la Révolution vers laquelle le monde marche depuis si longtemps.

L'idéal de l'artiste se résume à ceci : observer l'être particulier qu'on veut peindre jusqu'à ce qu'on l'ait compris pleinement, et le rendre à plein. C'est ce qu'exprime La Tour dans sa fameuse phrase dite à Sébastien Mercier : « Mes modèles s'imaginent que je ne vois que leur extérieur ; mais je descends, à leur insu, au fond d'eux-mêmes et je les rapporte au dehors tout entiers ». Diderot définit en ces mots l'effet de ses chefs-d'œuvre : « ... une simplicité et une vérité dont je ne crois pas encore avoir vu d'exemples ; pas l'ombre de manière, la nature toute pure et sans art, nulle prétention dans la touche, nulle affectation de contraste dans la couleur, nulle gêne dans la position ». La préoccupation décorative n'existe pas pour lui ; il ne s'inquiète pas de créer d'avance une composition ; il se livre opiniâtrement, dans ses préparations, à l'analyse du visage, sans se demander comment il posera finalement la personne ; il sait seulement qu'à regarder longuement vivre un homme et une femme, un moment vient, par la force des choses, où on lui voit prendre l'attitude la plus conforme à sa personnalité et qu'il appartient au portraitiste de la saisir. Se persuaderait-on aisément que sa fantaisie lui a suggéré seule, pour le portrait en pied de *Mme de Pompadour*, du Louvre, ce mouvement de la favorite, trônant au milieu de ses livres, de ses estampes et de ses objets d'art et tournant la tête, comme pour voir entrer quelqu'un de très attendu et qui tarde à venir ? La vie même a fourni cette pantomime involontaire, en laquelle s'accuse si bien la sourde crainte de l'avenir, le *combat perpétuel* d'une fausse reine pour sa domination. La vie a fourni la donnée du portrait de l'abbé Hubert, assis sur le bras d'un fauteuil, dévorant son *in-folio* à la lueur de deux bougies charbonnantes. La vie a commandé presque toujours le geste ou l'air de tête choisi par La Tour. On ne soupçonne un raisonnement voulu que dans certaines images de demi-apparat, telles que le portrait du président Bernard de Rieux, en robe rouge, assis en son

cabinet et s'apprêtant à tourner la page de son livre. Mais, généralement, il ne s'agit que de présentations élémentaires : une femme, les mains dans son manchon, une femme tenant un petit chien, une femme tenant un papier de musique, un homme dans une allure de conversation, écoutant ou se disposant à répondre, un homme ouvrant sa tabatière... Et que de fois le modèle n'est vu qu'en buste et, par le jeu de sa physionomie, semble, pourtant, en action ! En fin de compte, de tels portraits nous procurent la sensation immédiate de la société moyenne du temps de Louis XV. Nulle part nous n'avons à ce point le contact du passé.

Pour la sévérité envers soi-même, La Tour surpasse les plus scrupuleux. A propos d'un portrait qu'il a commencé d'après Mariette et qu'il n'a pu mener à bien, Mariette nous fait cette confidence : « La Tour me fit souffrir : il y employa un si grand nombre de séances que je n'ose le dire ». Étant aux environs d'Utrecht, en Hollande, au mois de juillet 1766, les circonstances l'amenèrent à faire poser Mlle Belle van Tuyll van Zuylen, la future Mme de Charrière. La jeune fille mande à son parent, M. de Constant d'Hermenches, que son peintre se surmène pour son portrait : « ... Quelquefois, ajoute-t-elle, il lui prend une inquiétude de ne pas réussir, qui lui donne la fièvre, car, absolument, il veut que le portrait soit moi-même ». Ce pastel est en voie d'achèvement, et fort beau. Tout d'un coup, la ressemblance y est perdue. A force d'exiger du visage, l'auteur se trouve en avoir irrémédiablement rompu le caractère. L'œuvre est reprise, aussitôt, sur un papier neuf, à nouveaux frais. Peu à peu, l'image s'anime. Belle van Zuylen ne se tient ni de joie, ni de crainte. Au mois d'octobre, elle reparle à son parent de La Tour et de son pastel : « J'espère qu'il laissera vivre ce second portrait : en vérité, il vit ; l'effacer serait un meurtre. Sa manie, c'est d'y vouloir mettre tout ce que je dis, tout ce que je pense, tout ce que je sens, *et il se tue* ». Ce buste délicieux, arraché à temps des mains du maître, appartient aujourd'hui à Mme la comtesse de Saint-Georges, à Genève. C'est un morceau du plus grand prix et qui eût ajouté une note particulière à l'exposition de la rue de Sèze [1].

1. Mlle Van Zuylen épousa un Suisse, M. de Charrière, et vécut à Lausanne. On a d'elle un livre estimé : *Caliste ou Lettres écrites de Lausanne*. La Tour paraît avoir été en relations avec la famille de Zuylen dès 1753. Il semble avoir peint, à cette date et à Paris, le portrait de la baronne de Tuyll, tante de Belle, pour lequel on a quelques raisons de reconnaître une étude, à Saint-Quentin, dans la femme tenant un masque, dite à tort *la Présidente de Rieux*, ou mieux, *la Dame hollan-*



La Tour. — Marguerite Lecomte

Collection de M. Jacques Doucet.

Une missive du maître à Marigny, le 1er août 1763, nous le montre bourrelé du sentiment des difficultés de l'art du portraitiste. Comme il écrit en vue de soutenir le haut prix qu'il assigne à ses œuvres, ses dires nous seraient suspects si, par ailleurs, nous ne savions ses paroles en parfait accord avec son continuel tourment devant son chevalet. « Que d'attention, s'écrie-t-il, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver l'unité de mouvement, malgré les changements que produit sur la physionomie et dans les formes la succession des pensées et des affections de l'âme !... C'est un nouveau portrait à chaque mouvement, car l'unité de la lumière qui varie fait varier les tons de couleur, suivant le cours du soleil et le temps qu'il fait... » Il détaille, ensuite, la gêne où l'on est fatalement à peindre une ressemblance toujours de trop près, sous des angles si courts qu'il est impossible au peintre de saisir à la fois le jeu des deux yeux de son modèle, et qu'il est contraint de s'évertuer pour rétablir dans son dessin l'harmonie normale d'où sort la véritable expression. Les incommodités propres au pastel ont aussi leur analyse : « le danger des poussières, la faiblesse de certaines couleurs, jamais un ton juste, être obligé de faire les teintes sur le papier et de donner plusieurs coups avec différents crayons au lieu d'un, risquer d'altérer le mérite de la touche et de n'avoir point de ressource si l'esprit en est ôté ». Tout cela est bien de l'homme que Mlle de Zuylen nous représente, « se donnant une peine incroyable » et « se tuant » à vouloir tout exprimer. Que si l'on vient à se rappeler, en lisant ces remarques, la théorie de La Tour à Diderot, au cours du Salon de 1769, sur la convenance de rendre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe ou un portefaix le plus de sa condition qu'il est possible et, dans ce but, de tenir compte rigoureusement, en toutes ses parties, de ce qu'il a dû souffrir de la fatigue de son état, nous aurons une entière conscience des affres que le pauvre passionné de vérité n'a pas cessé d'endurer, pris dans le triple étau de la réalité absolue, de l'art et du métier rebelle. Quels que soient ses dons, il est vraiment à plaindre. Et combien nous l'excuserons de gémir,

daise. En 1766, La Tour fit, à Utrecht, un portrait du baron de Tuyll, dont on ignore le sort. En 1771, Belle, mariée et résidant à Lausanne, vint à Paris avec M. de Charrière, eut des leçons de pastel de La Tour et fit faire son buste par Houdon (aujourd'hui au musée de Neuchâtel), tandis que M. de Charrière se faisait peindre à l'huile par Duplessis, mais sous la direction de La Tour (Cf. Philippe Godet, *Mme de Charrière et ses amis*, 1903).

un jour, à propos de son portrait de Restout, repris et remanié sans fin, sur « cette folie pommée d'avoir voulu produire son ouvrage à sa par-



La Tour. — Le graveur Schmidt.

Collection de M. Arthur Veil Picard

faite satisfaction », qui l'a détourné de travailler pour le public !...[1]

1. Lettre au comte d'Angiviller du 4 juillet 1774, retrouvée et publiée par M. Jules Guiffrey, de même que la lettre de 1763 à Marigny, et les documents visés ci-dessous, à moins d'avis contraire.

Lorsqu'il a cru discerner un défaut dans une de ses œuvres, il devient intraitable. Une préoccupation que personne, à ma connaissance, n'a soulignée, se laisse suprendre en lui : celle de doter les élèves de modèles décisifs. Il l'indique formellement à d'Angiviller, précisément au sujet du portrait de Restout, en une phrase bien notable : « Un mot de critique de feu M. Tocqué, *et le désir de donner aux élèves l'exemple avec le précepte de la perspective qui manquait dans mes portraits*, sont les causes funestes des peines infinies que je me suis données jusqu'à présent [1] ». Ce n'est donc pas exclusivement la fureur du fixatif, à l'instigation de Loriot, qui l'a induit à dévaster le mémorable portrait : c'est encore un souci de perfection de professeur dévoré du zèle de l'enseignement. Mais La Tour est professeur en tout et par essence. Il l'est quand il inflige des leçons de politique au roi et au Dauphin, durant leurs séances de pose, et quand il assassine Ryhiner de Bâle d'une dissertation sur l'astronomie. Il l'est quand il fait, incidemment, remarquer à Marigny que tous les peintres ne voient pas la couleur pareillement, mais que tous, s'ils sont sincères, doivent voir les couleurs dans le même rapport, — d'où découle cette règle de pédagogie picturale qu'il importe d'orienter les jeunes gens vers l'étude des valeurs et des rapports de tons [2]. Il l'est quand il adresse à Mlle de Zuylen une consultation en règle sur la technique du pastel [3]. Il l'est quand il dresse le programme des quatre prix qu'il désire fonder à l'Académie pour la

1. Lettre à d'Angiviller déjà citée, en *post-scriptum*. Le mot de Tocqué sur le *Restout* avait été : « C'est le portrait d'un danseur ». Cette critique ne visait que le costume du vieux peintre, en moire claire et brillante.

2. Lettre à Marigny du 1er août 1763, déjà citée.

3. Lettre, ou plutôt *post scriptum* du 14 avril 1770, à une lettre à Mlle de Zuylen, à Utrecht, en date du 5 mars précédent, non encore envoyée, publiée pour la première fois par Piot (*Cabinet de l'amateur*, 1861). La Tour voudrait « que les tableaux eussent des touches, des manières de peindre aussi différentes entre elles que les objets représentés le sont dans la nature ». — La consultation sur le pastel est à transcrire tout au long. Le maître conseille à la jeune Hollandaise « de ne pas tourmenter les teintes quand elles sont justes, de passer légèrement le petit doigt, d'employer peu de couleur et de conserver le papier pur pour les couches fortes ; l'ouvrage en sera plus légèrement fait ». « Quant aux taches de moisissures par le sel qui est dans les pierres noires et dans presque tous les crayons en pastel, il faut éviter qu'ils fassent corps, épaisseur : simplement frottés sur le papier, ils ne font pas taches ; alors, avec la pointe d'un couteau, elles s'enlèvent ; on leur présente un fer chaud pour épuiser l'humidité qu'ils contiennent et en ôter avec le couteau l'épaisseur. C'est l'essai que j'en ai fait depuis peu, ainsi que de mettre avec une brosse une légère teinte d'ocre jaune à l'eau simple, bien délayée ensemble avec un peu de jaune d'œuf, sur du papier bleu ; cela empêche le bord, qu'il est difficile d'éviter par la quantité de couleurs nécessaire pour couvrir le bleu du papier. » Cette lettre, dont le style incorrect ne diminue pas l'intérêt, s'achève par une nouvelle doléance sur [illegible] du *Restout* et par le conseil de ne vouloir pas trop bien faire : « Mieux que bien est [illegible] ».



La Tour. — M. Duval de l'Epinoy.

Collection de M. Jacques Doucet.

perspective, l'anatomie, le dessin « très correct » de statues antiques et modernes, ainsi que de mains et de pieds d'après nature, enfin la figure peinte, et quand il arrive à définir ainsi ses vues sur ce dernier objet : « Le quatrième prix serait pour la vérité de la couleur, en donnant aux élèves une belle tête à peindre trois fois et des deux côtés éclairés et ombrés : cette étude me paraît indispensable pour éviter la manière. La chair n'a aucun ton entier ; tout y est rompu ; de sorte qu'il n'est point d'élève qui ne puisse sentir ses défauts en voyant la nature au milieu de dix ou douze têtes peintes d'après elle. C'est la leçon la plus utile pour apprendre à lire dans la nature, et ces études bien réfléchies donneront une facilité à colorer tous les autres objets avec plus de vérité [1] ». Ne se trahit-il pas professeur, encore, au degré suprême, le jour où il marque ses regrets à d'Angiviller de n'avoir pas l'esprit en condition « de mettre en ordre *ses réflexions sur quelques parties de la peinture* dont il se proposait de lui faire hommage, en le remerciant de ses bontés pour lui auprès du roi [2]? » Sa cervelle, encombrée de notions disparates et fumeuses, est donc bien, décidément, une cervelle de professeur manqué ; mais dès qu'il s'agit de peinture, des clartés en jaillissent. De ses phrases compliquées et fuligineuses, il sort des avis pratiques, des appels à la simplicité du vrai. Je comprends pourquoi Mme de Charrière, après un séjour à Paris, n'a regretté de la grand'ville que ses conseils. Je me rends compte de ce qu'il a pu enseigner à ses élèves directs, tels que Mme Labille-Guiard et Ducreux, et je le sens à travers leurs œuvres. Quel dommage que les constitutions académiques ne lui aient pas permis de professer à l'Académie, où, n'étant pas peintre d'histoire, il a dû se résigner à n'obtenir que le grade honorifique de conseiller ! Avec un peu d'expérience de l'enseignement, il eût, mieux que personne, dirigé la jeunesse.

Un minutieux examen des trente-cinq pastels présentés, rue de Sèze, sous le nom de La Tour, ne saurait être essayé ici. Toutefois, qu'on parle longuement ou sommairement de ces ouvrages, on aurait tort de négliger la question préjudicielle des acheminements de l'auteur, et, surtout, des répliques et des copies de ses originaux par lui-même ou par d'autres. Avec sa constante habitude de scruter l'individualité de ses modèles au

1. Lettre à d'Angiviller, du 1er février 1776, 9 h. 1/2 du soir.
2. Billet à d'Angiviller, du 26 mai 1776.

moyen d'études préalables du masque ou de la tête, dites « préparations » et, souvent, multipliées, La Tour créait des documents dont chacun était un portrait. Ces témoignages de sa recherche de la vérité, auxquels il tenait au point de les conserver sous verre, nous sont parvenus en assez grand nombre[1]. De plus, sa perpétuelle inquiétude d'esprit, son mécontentement de soi toujours renaissant, le poussaient à recommencer sur un papier vierge un portrait déjà fort avancé, sinon terminé tout à fait, qu'il jugeait mal venu. Or, bien qu'il ait détruit la plupart de ses pastels condamnés pour ce motif, après les avoir soumis, en général, aux plus rudes épreuves d'amélioration, rien ne dit qu'il n'en ait pas survécu un seul. Des circonstances nous sont racontées, aussi, qui prêtent à penser. Par exemple, en 1751, le peintre a exécuté et exposé au Salon les figures de M. et de Mme de la Reynière, taxées par lui à la somme exorbitante de dix mille livres. Sur cette prétention, M. de la Reynière s'est fâché ; les peintures sont,

1. La fidélité de l'artiste à ce procédé des préparations, portant exclusivement sur la tête ou le masque, a, évidemment, fait naître la tradition, révélée incidemment et combattue par les Goncourt, que « La Tour ne peignait que la tête de ses modèles et renvoyait à un spécialiste pour les étoffes ». Une telle assertion a contre elle à la fois tous les portraits achevés du maître, si riches de détails de nature morte et d'une si frappante unité d'exécution, et les éloges des critiques contemporains à l'endroit des draperies et des accessoires du maître. Voir, au t. XI des *Amusements du Cœur et de l'Esprit*, le passage de la *Lettre de M. de Poiresson-Chamarande, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre en 1741*, relatif au portrait du président de Rieux : « M. de La Tour a le secret de toutes les manufactures... » ; — *item*, dans les *Lettres sur la peinture, la sculpture et architecture*, au Salon de 1748, ces mots : « On ne peut trop louer le soin avec lequel M. de La Tour a su rendre la cuirasse et l'habillement du roi... Le portrait de la reine est un vrai chef-d'œuvre, tant par la ressemblance que par l'art avec lequel les ajustements y sont traités ; — *item* dans la critique du Salon de 1751, au *Mercure*, par l'abbé Le Blanc : « Le peintre a surmonté dans ce portrait de M. de la Reynière la difficulté de conserver le brillant de la couleur dans les ajustements, sans détruire la fraîcheur de la tête » ; — *item* dans la *Lettre à Mme X..., sur le Salon de 1753* (par Mathon de La Cour) : ... les productions au pastel de M. de La Tour ont « une sorte d'éclat dans les draperies, que les pastels ont rarement », etc., etc. Il est vrai que la gravure du portrait de *Paris de Montmartel* (Salon de 1741) et celle du portrait du *Maréchal de Belle-Isle* (Salon de 1748), portent en inscription que les têtes seules sont d'après un original de La Tour : le reste a été dessiné pour le *Montmartel*, par Cochin, qui l'a fait graver, et pour le *Belle-Isle*, par Moitte, qui l'a gravé. Ces indications ne visent, assurément, que les arrangements plus ou moins libres ou les dessins ajustés à l'intention de ces estampes et il appert que les graveurs ont eu à consulter expressément pour la ressemblance deux préparations authentiques du pastelliste. — En 1773, le graveur Cathelin publiera, de même, un portrait de la Dauphine Marie-Antoinette, gravé *uniquement pour la tête*, d'après la peinture de François-Hubert Drouais du Salon de 1772 (*Marie-Antoinette en Hébé*, château de Chantilly), l'habit mythologique étant remplacé par le vêtement de cour. — Les documents de l'administration des Bâtiments nous apprennent que des têtes peintes d'après nature par Nattier étaient pareillement communiquées à des copistes ou à des adaptateurs. On dira plus loin qu'en 1747, Carle Van Loo et Charles Natoire ont eu, de même, sous les yeux, les portraits ou les préparations de La Tour, en vue de les aider, l'un pour son grand portrait de la reine (aujourd'hui au Louvre), l'autre pour son grand portrait, mêlé d'allégories, du Dauphin (toujours à Versailles). Rien de plus à tirer de ces questions de curiosité.

jusqu'à nouvel ordre, demeurées à La Tour. Quelques années s'écoulent. Le peintre, repris d'humeur agressive, fait sommation au financier, par exploit, d'avoir à retirer et à payer les deux anciennes commandes.



La Tour. — Le Maréchal de Belle Isle.
Collection de M. Jacques Doucet.

Mariette, en situation d'être bien informé et qui note ses informations pour son plaisir, nous rapporte que Silvestre et Restout se sont chargés d'accorder les parties, qu'ils ont rabattu le prix de La Tour à quatre mille huit cents livres et, finalement, décidé leur terrible ami à souscrire à leur arbitrage. Conséquemment, tout indique que les tableaux ont été livrés.

D'où vient donc qu'on reconnaisse La Reynière à Saint-Quentin? Il faut que l'artiste ait fait ce portrait en double. Au bref, dès là que La Tour, pour chacun de ses portraits, a pu mettre au jour, non seulement plusieurs *préparations*, mais encore divers essais d'ensemble sans appréciable changement, où son désir de perfection s'est évertué, on ne devra jamais, quand on rencontre de ces études et de ces redites, déclarer *a priori* qu'elles ne sont pas de sa main.

D'un autre côté, nul doute que le maître n'ait eu, quelquefois, à répéter ou à faire répéter sous sa direction certaines de ses portraitures. C'était l'usage de la Maison du roi de commander plusieurs copies des bonnes effigies princières, soit aux portraitistes eux-mêmes, soit à des copistes attitrés. Ces transcriptions s'offraient, au nom des augustes modèles, à des princes étrangers, à des villes du royaume, à des établissements protégés, à des particuliers d'élite. Parmi les portraits du roi, de la reine et du dauphin fournis par La Tour, au rapport des registres de la comptabilité officielle, ne figuraient probablement pas uniquement des ouvrages inédits. L'habitude de faire présent à ses proches et à ses meilleurs amis du double de son portrait original était, d'ailleurs, répandue, hors de la cour, dans la noblesse et dans la haute finance. On connaît plus d'une répétition des bustes du *Maréchal de Saxe* et du *Maréchal de Belle-Isle*, exposés par le peintre de Saint-Quentin en 1748. Il a fort bien pu crayonner ou retoucher ces copies[1]. La multiplication des répliques a été telle, au XVIIIe siècle, que des artistes comme Nattier semblent n'avoir pas craint de céder à des amateurs des reproductions de portraits de grandes dames[2]. J'ajoute qu'il est arrivé à La Tour de donner de plein gré un second exemplaire d'un de ses portraits bourgeois, — témoin son second pastel de Jean-Jacques Rousseau, dont on sait l'histoire[3]. Ce qu'il a fait

1. Des exemplaires de ces deux portraits avaient été envoyés rue de Sèze, *le Maréchal de Saxe* par M. Georges Pannier, *le Maréchal de Belle-Isle* par M. Jacques Doucet.

2. Deux des portraits de Nattier du Musée national de Stockholm, *la Marquise de l'Hôpital*, en habit de bal, couronnée de bleuets, et *la Marquise de Broglie*, en sultane, proviennent de la collection du comte de Tessin. L'amateur n'a pu recevoir ces peintures des modèles; il les a donc reçues du peintre, ou, plus vraisemblablement, il a acheté ces répliques dans son atelier.

3. Le premier portrait de Rousseau appartint d'abord à Mme d'Épinay et appartint ensuite au maréchal de Luxembourg. Peut-être est-ce le pastel entré au musée de Genève? Le second parut au Salon de 1753 et fut d'abord refusé par le modèle, ensuite sollicité et obtenu par lui en 1764 (Voir *Confessions* de J.-J. Rousseau et les deux lettres du « citoyen de Genève » à Le Nieps et au peintre, toutes deux datées de Motiers le 14 octobre 1764). Suivant un renseignement de Fréron, dans les



La Tour. — Dame en habit de bal (la Présidente de Rieux?)

Collection de M. Arthur Veil-Picard.

pour le philosophe, rien ne s'oppose à ce qu'il l'ait fait pour d'autres de ses amis. Le critique, mis en présence d'un double de portrait de La Tour, n'a donc pas le droit, avant de l'avoir scrupuleusement analysé, de le rejeter de son œuvre personnel.

Mais voici bien autre chose et qui vaut qu'on s'y arrête. En 1747, le livret du Salon de l'Académie et la *Lettre* de l'abbé Le Blanc *sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc.*, nous avertissent que Carle van Loo a traité la tête de son grand portrait de parade de Marie Leczinska « d'après celle peinte au pastel par M. de La Tour ». Il s'agit, apparemment, de l'étude préparatoire du portrait de la reine qu'enverra le pastelliste au Salon suivant, et non du portrait définitif, mais il n'importe. Parallèlement, la même année, Natoire achève un tableau du Dauphin en cuirasse, en écharpe, en surtout d'écarlate brodé d'or, appuyant son bâton de commandement fleurdelisé sur une table chargée d'attributs, avec deux génies gardiens de son bouclier et de son casque, au premier plan. Un passage du mémoire de l'artiste pour le paiement de son labeur relate des faits typiques : « Ce portrait, y est-il dit, avait été fort avancé d'après un pastel de M. de La Tour, mais M. de La Tour en ayant fait un second dans une attitude différente, il fut ordonné de faire usage de ce dernier... »[1]. Ainsi l'on emprunte au pénétrant observateur le résultat de ses observations et, par une latitude aussi courante qu'abusive, on demande à ses œuvres des traits de vérité au profit de compositions à tendances pompeuses, à l'encontre de tous ses principes. Dès lors, le soupçon naît que diverses fantaisies étrangères à son genre et que seul un caractère de tête lui a fait attribuer, ne lui doivent que la communication d'un masque et sont simplement issues d'un atelier de son voisinage. Je pense, en ce moment, à un portrait « présumé » de la marquise de Pompadour en bergère enrubannée, enguirlandée, en chapeau galant, portant la houlette, exposé rue de Sèze, et à une autre Pompadour en

Observations sur l'histoire naturelle, la physique et la peinture, de Gautier, ce second portrait pourrait se reconnaître à la chaise de paille, aux bâtons terminés en pommes, où est assis le célèbre écrivain. Il a, du reste, été gravé.

1. Cf. *Les commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle*, par M. Fernand Engerand, à l'article *Natoire*. Le peintre a beaucoup travaillé à son tableau en 1746. Le second pastel du Dauphin ne lui a été remis qu'après le 12 avril de l'année suivante, puisque, ce jour-là, il mande à son ami Duchesne « qu'il attend toujours ce pastel ». On lit sur la toile, visible actuellement à Versailles, dans la chambre du Dauphin, fils de Louis XV, la date de 1747. Le mémoire en instance de paiement est du 29 septembre 1748.

Belle Jardinière, reproduite naguère dans la *Revue*[1]. L'appropriation de masques de La Tour s'y affiche en des arrangements d'un caprice trop contradictoire à ses constantes idées pour qu'on puisse, sans un document formel, les inscrire à son nom.

Il semble, en fin de compte, que les admirateurs du plus perçant des physionomistes n'aient jamais voulu apercevoir, dans son ombre, des copistes et des pasticheurs. Comme si, en aucun temps, un homme de sa célébrité avait pu échapper au fléau de ces parasites ! Comme si, principalement au XVIII[e] siècle, la continuelle pratique des répétitions n'encourageait pas les contrefacteurs ! Ils s'étaient abattus sur Watteau ; ils s'abattent sur Chardin, sur Boucher, sur La Tour, et sur de bien moindres. Toutes les fois qu'on découvre une « préparation », masque ou tête, d'une facture un peu nerveuse, on la veut croire du bonhomme de Picardie. Néanmoins, d'autres que lui en ont fait d'impulsion propre ou à son exemple. Dans le livre de raison d'un de mes ascendants, à la date du 20 août 1772, j'ai relevé trois lignes de petite conséquence, mais, en l'espèce, non dénuées de piquant : « Nous avons reçu les deux portraits du peintre de Toulouse, peints en pastel. Il n'avait fait, ici, que trois têtes, deux de ma femme, une de moi. Les portraits sont bien ornés et ressemblants — 240 livres ». Cet anonyme « peintre de Toulouse » opérait à peu près à la façon de l'illustre académicien. Que si je me reporte aux *Réflexions sur l'état de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne, parues en 1740, une phrase m'y frappe : « La Tour a fait une foule de mauvais imitateurs ». De fait, le grand pastelliste a eu des imitateurs nombreux, mauvais ou bons, et des élèves bénévoles. Ceux-ci, nourris de ses conseils, ont dû être pour beaucoup dans l'exécution des doubles demandés de ses originaux et ont pu copier, à titre d'exercice, de ses portraits familiers de camarades dont la multiplication ne s'imposait pas[2]. Les autres sont les auteurs présumables de maints pastels de contrebande qui ont usurpé son nom. C'est affaire aux connaisseurs de se défier de ces

1. Le portrait de *Mme de Pompadour en bergère* (n° 51 du catalogue des Cent pastels) ne permet aucune hésitation touchant le modèle. C'est l'identification de l'auteur qui est illusoire. — Voir la reproduction de la marquise en *Belle Jardinière* dans la *Revue*, 1898, t. I, p. 398.

2. Les élèves copiaient souvent, au XVIII[e] siècle, des ouvrages de leur maître, en des fins d'étude et de perfectionnement personnel. On se rappelle le passage du *Journal* de Wille, où l'honnête [illegible] nous dit avoir gravé le portrait d'une des filles de Largillière sans connaître l'original. Un [illegible] du maître lui en avait prêté la copie.

étiquettes de traditionnelle tolérance, favorable exclusivement aux *mercanti* de l'art, fauteurs d'équivoques, pêcheurs en eau trouble.

Je sais les graves embarras du critique aux prises avec les problèmes



LA TOUR. — M. DE NEUVILLE, FERMIER GÉNÉRAL.
Collection de M. David Weill.

ainsi posés et proposés. La Tour ne signe ni ne date ses œuvres : d'où impossibilité d'en dresser la liste chronologique quand elles ne sont pas visées par les livrets d'exposition, les brochures, les gazettes de la première heure et de rares papiers anciens. La Tour n'a point de ces variations de façons et de goût qui suggèrent des groupements d'ouvrages

apparentes et se rattachant, à l'ordinaire, à une même période de la vie d'un artiste : d'où impossibilité de procéder à un classement normal d'ordre technique. Sa production comprend des morceaux plus ou moins heureux, mais tous identiques de modalité. En tous, sans exception, sans diversion, s'attestent une pareille volonté de pénétration morale dans la transcription de la vérité la plus concrète, — un égal amour du plein rendu, une semblable horreur de l'artifice, poussée jusqu'à brider la verve du peintre, subordonnée à la parlante exactitude des représentations, — par dessus tout, une constante, une systématique et absolue prédominance de l'esprit du portrait sur le pur génie pictural. A peine surprend-on chez l'auteur un léger sacrifice à la convention, pour le dessin des lèvres de ses personnages, aux coins uniformément relevés, et, sûrement, il n'en a pas conscience, car cette formule, alors courante, l'a tenu dès sa jeunesse et l'aveuglera toute sa vie. Mais les obstacles qui nous ôtent l'espoir de déterminer méthodiquement ses étapes, c'est-à-dire d'arracher à ses pastels successifs un peu du secret de la succession de ses essais, ne nous forcent pas à nous résigner à d'imprudentes annexions faites à son œuvre. Il importe de reviser sans faiblesse cet apport incertain, afin de hâter la publication d'un *corpus* des portraits authentiques du maître. Si La Tour n'était pas français, ce *corpus* aurait peut-être déjà paru, sur l'initiative de quelque docteur de Leipzig ou de Munich, chez quelque grand libraire allemand. Qu'hésitons-nous à suivre les bons exemples ?

Un lent travail de rapprochements et de déductions, vers lequel on devrait orienter les élèves de l'école du Louvre, ramenée à son rôle d'éducatrice de conservateurs de musées, permettrait d'éliminer tour à tour du cycle des originaux de l'admirable portraitiste ce qui ne se réfère que superficiellement à sa manière ; ce qui ne cadre pas au juste jugement de l'abbé Le Blanc, que tout, en ses tableaux, est « dessiné avec science et peint avec soin » ; enfin, ce qui reproduit trop servilement, hachure par hachure, tache par tache, tel de ses modèles avérés, pour qu'on ne soit pas fondé à y voir l'effort patient d'un copiste, non la reprise d'un créateur toujours angoissé du tourment d'accroître l'expression et promis d'avance à la névrose. En ce genre de critique, il ne s'est encore à peu près rien tenté en France, sinon d'épisodique et de localisé[1]. A la faveur de l'indif-

1. Le [illegible] recueil de phototypies édité en 1899 par la maison Bulloz avec une introduction

férence, les pages intruses ou contestables continuent à jouir de leur possession d'état. J'ai vu à l'exposition des Cent pastels deux ou trois masques, plus ou moins intéressants en eux-mêmes, qu'on ne saurait, à mon avis, accepter pour œuvres de La Tour. J'y ai vu une copie partielle de l'autoportrait du grand confrère de Perronneau, en habit de velours bleu, chef-d'œuvre du musée d'Amiens, qu'une vieille note collée jadis à l'envers du cadre a fait dater de 1751, et je n'ai pas eu la moindre velléité de blasonner cette copie de l'enthousiaste latinade, appliquée par Diderot précisément à notre pastelliste : « *ex ungue leonem* ». J'y ai vu d'autres répétitions qui eussent peut-être appelé des gloses. Mais, heureusement, des préparations et des portraits courants, et, bien mieux, une série de morceaux caractéristiques, quelques-uns à date connue, offraient un beau raccourci des tendances et du talent du peintre. Au bref, cette manifestation limitée, au sujet de laquelle on se défend



La Tour. — Masque de Voltaire.
Collection de M. Émile Straus.

de M. Lapauze ne comprend que les pastels du musée de Saint-Quentin et, pour ce musée même, ne présente pas un catalogue historique et critique rigoureux.

de vouloir tout dire, faute d'avoir pu tout envisager d'assez près, ne rendait que plus évidente l'urgence d'un récolement critique étendu à l'œuvre entier de La Tour et à ses dérivations[1].

La plus ancienne étude du maître, à la galerie de Sèze, était le masque de Voltaire[2]. On ne peut douter que le portrait du philosophe soit antérieur à 1731, par ceci, qu'à ce millésime, Langlois l'a gravé. Il ne serait pas impossible que La Tour l'eût fait en Angleterre, où Voltaire débarquait le 30 mai 1726, mais la présence du peintre à Londres à ce moment n'est rien moins qu'une certitude[3]. En tout cas, le masque a le caractère accusé d'une analyse *ad vivum* et nous ne sommes nullement autorisés à y voir un essai d'après coup, pour une trop problématique reprise du portrait. Un curieux renseignement nous est parvenu concernant l'œuvre achevée, dès longtemps perdue. L'ami de la marquise du Châtelet écrivait de Cirey, en 1736, à son ami l'abbé Moussinot, pour le prier d'en faire exécuter deux copies, que La Tour voudrait bien retoucher, et de lui envoyer ensuite l'original[4]. On reconnaîtra que la question des copies est loin d'être épuisée. Le masque nous montre déjà l'artiste tout formé : le visage est solidement, un peu durement construit, le front bombé, très modelé, la bouche relevée des coins, l'œil plein de feu, la physionomie mobile, intimement spirituelle. C'est du vrai La Tour.

L. DE FOURCAUD.

(A suivre.)

1. Mon savant ami M. Tourneux a judicieusement indiqué, dans sa biographie de La Tour (*Collection des grands artistes*, p. 112), les grandes lignes de ce vaste travail. Alors même qu'on ne parviendrait pas à réaliser le plan dans toutes ses parties, il y aurait lieu de publier les résultats acquis et de joindre un tel inventaire, scientifiquement élaboré, à l'ensemble des planches classées méthodiquement. Lorsque nos éditeurs consentent à consacrer un livre riche à un vieux maître, c'est presque toujours un « livre d'étrennes », d'un luxe vain, tout en apparence et destiné à la récréation des désœuvrés. Nos peintres du XVIII[e] siècle attendent autre chose.

2. Appartient à M. Émile Straus. Une étude analogue est chez M[me] Jahan-Mareille.

3. La date de l'arrivée de Voltaire à Londres est démontrée par M. Churton-Collins : *Voltaire, Montesquieu and Rousseau in England* (Londres, 1908). Voir le compte rendu de ce livre par M. T. de Wyzewa, *Revue des Deux Mondes*, mai 1908. — Les présomptions du voyage de La Tour chez les Anglais reposent sur un passage de Mariette et sur la présence au musée de Saint-Quentin d'un pastel reproduisant un *Jeune buveur* de Murillo, actuellement à la Royal Academy et qui, sans doute, figurait au XVIII[e] siècle dans une collection anglaise. La Tour aurait passé le détroit en 1725; mais les faits précis et les dates nous font défaut.

4. Voir Maurice Tourneux, *op. cit.*, p. 31.

UN PEINTRE HUMORISTE RUSSE

PAUL ANDRÉÉVITCH FÉDOTOV[1]



FÉDOTOV fut loin d'économiser sur le crédit qu'on lui ouvrait pour *le Mariage du major*. L'histoire de son tableau est connue point par point : elle révèle excellemment sa manière de travailler. Le local où l'action devait se passer fut de sa part l'objet de longues recherches. Il jetait un coup d'œil dans les maisons de marchands, s'y introduisait sous divers prétextes. Il finit par trouver, dans un *traktir*, la salle qu'il voulait, et la peignit fidèlement, avec son enduit jaune-brun, les guirlandes de fleurs du plafond, et les tableaux des murailles, où se voient le portrait d'un métropolite, celui de Koutouzov, et un cosaque à cheval foulant aux pieds des Français. Mêmes difficultés pour le type du marchand jusqu'à ce qu'il en eût rencontré un qui consentît à se laisser portraiturer après que le peintre eût lié amitié avec lui. Un officier posa le major, et Paul Andréévitch recruta, sur les marchés de la ville, les types de servantes et des femmes de peine. Il loua, acheta ou emprunta ce dont il avait encore besoin en fait de costumes, meubles, etc. Fédotov était, on le voit, un amateur décidé du « document humain », du détail vivant. Ce n'est pas sans de bonnes raisons qu'il affectionnait notre Balzac et aimait les comédies d'Ostrovski et celles de von Vizine. Flâneur convaincu, il commençait régulièrement sa journée par une longue promenade, prolongée jusqu'à

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 53.

midi. Il fréquentait les endroits les plus animés, les marchés et les quais, de même que, au théâtre, il se complaisait au paradis. Expert à lier conversation avec les gens, il retenait d'eux nombre de cocasseries. Sa mémoire, au reste, avait été, dès l'enfance, extraordinaire : il n'avait qu'à fermer les yeux pour revoir toute une page qu'il avait lue. Son ami, le littérateur Droujinine, a rapporté combien le frappait tout ce que Fédotov remarquait. « Quand j'allais avec lui, écrit-il, il me semblait que je disposais de deux yeux de plus qu'à l'ordinaire... Les récits de cet homme, qui n'avait vu que Pétersbourg et Moscou, étaient plus intéressants, plus inépuisables que ceux de personnes qui avaient fait le tour du monde ». Paul Andréévitch était, aussi bien, parfaitement conscient de son rôle et de ses devoirs d'artiste. Il disait que son métier était de regarder des deux yeux, que ses sujets étaient dispersés dans la ville et qu'il fallait les y chercher, enfin, que son travail à l'atelier n'était que la dixième partie de celui qui lui incombait. Lorsque nous aurons donné encore ce joli mot : « Ce qui est simple est ce qu'on a travaillé cent fois », les lecteurs sauront au juste dans quel esprit, au prix de quel labeur, de quelles lentes préparations dont il y a des traces dans maintes collections), furent peints *le Mariage du major* et toutes les autres « petites œuvres » de Fédotov.

Ses efforts, dans le cas présent, eurent du moins une entière réussite. Il est superflu de souligner la clarté vivante de la scène et d'insister sur l'heureuse disposition des masses et des taches à laquelle l'artiste s'arrêta[1]. L'arrivée du major, annoncée par la marieuse, met dans un désarroi général la maison du marchand ; la jeune fille s'échappe et veut s'enfuir ; sa mère la happe par un pan de sa robe. Le père boutonne hâtivement son cafetan ; les servantes s'immobilisent, éberluées. La satire est si savamment dosée, que dans la comédie russe, où il n'est que peu de chefs-d'œuvres avérés, la toile de Fédotov constitue, assurément, l'un d'entre eux.

Le succès fut presque inouï. On faisait haie autour du tableau. Quand l'auteur avait à en faire les honneurs à quelqu'un, il ne pouvait en approcher qu'à grand'peine. Paul Andréévitch mit le comble à son succès en composant une amusante mélopée qui expliquait son œuvre dans tous ses détails. Le nom du peintre courut la ville, et il aurait pu faire de son

1. Le tableau est reproduit dans le précédent article, p. 61.

tableau autant de copies qu'il eût voulu. Il reçut le titre d'académicien.

Une exposition organisée à Moscou ne réussit pas moins que celle de Pétersbourg. Fédotov qui était allé prendre un peu de repos dans sa ville natale, y eût trouvé quelque joie si la situation de fortune de son père ne s'était encore aggravée. La maison familiale fut vendue malgré tous les efforts : avec elle disparut la moitié des ressources des Fédotov. Triste,



La Vieillesse du peintre qui s'est marié sans dot (1850).
Sépia.

abattu, le malheureux Paul Andréévitch, au lieu de songer à travailler pour la gloire, dut, en rentrant à Pétersbourg, ne penser qu'à travailler pour vivre, voire même en exécutant des répliques de ses tableaux. Ses plus chers espoirs tombaient, entre autres celui qu'il avait caressé de se rendre en Angleterre, pour y contempler les œuvres de Hogarth et de Wilkie. Doutant que son art pût souffrir un partage, il ne put pas se résoudre à se marier, quelque occasion qu'il en eût.

Fédotov, néanmoins, ne ploya pas tout d'abord sous la mauvaise fortune. Sa production resta même abondante et soutenue. Peut-être,

seulement, traita-t-il de façon expéditive, à la sépia, un certain nombre de sujets dont il eût fait des tableaux à l'huile. Au fond il était, à ce moment-là, si fort sous l'influence d'Hogarth, qu'on y a peut-être médiocrement perdu. Les titres mêmes de beaucoup de ces sépias, que nous allons décrire brièvement, restent tout hogarthiens.

Voici, par exemple, *la Souricière ou les Malheurs d'une jeune fille belle et pauvre :* la mère de la jeune beauté est, sur son grabat, en proie à une quinte de toux ; une grosse entremetteuse offre à la fille une bourse, et un dvornik introduit dans le pauvre intérieur un officier qui lui donne de l'argent. Dans *la Vie à crédit*, les créanciers d'une joyeuse compagnie ont le tort de venir réclamer leurs dettes ; l'un est reçu par un domestique a beaux coups de poings ; les autres, inquiets et prudents, songent à s'esquiver sans bruit ; des garçons inscrivent philosophiquement les fournitures qu'ils viennent de livrer. *Un Magasin de modes* est le magasin select de 1850 : laquais ployant sous l'amas des paquets ; maris levant les yeux au ciel en montrant leur portefeuille vide ; jeunes mères inattentives à leurs enfants, tandis qu'un jeune officier leur glisse un poulet ; clientes profitant de l'affairement des commis pour enfouir vivement un objet dans leur réticule. *La Première matinée d'un jeune homme trompé* semble plus expressément encore un chapitre détaché d'une des séries de Hogarth : la femme, à demi chauve, implore à genoux son pardon, tandis que les employés d'un marchand enlèvent meubles et pièces de trousseau pris en location. *La Vieillesse du peintre qui s'est marié sans dot* offre du moins comme un retour mélancolique de l'artiste sur son propre sort. Fedotov a, du reste, prêté ses propres traits au vieillard qui, devant un chevalet, s'applique à peindre une enseigne : le dvornik vient enlever la clé de son poêle pour l'obliger à déguerpir en le prenant par le froid ; la femme du peintre morigène sa marmaille affamée, tandis que, dans l'entre-baillement de la porte, un galant généreux embrasse à pleine bouche la fille aînée à demi-nue.

Une boutade que lut Fédotov : « Si une femme est mal en train, c'est que son petit chien est malade », lui suggéra deux scènes formant pendant : *la Mort de Fidèle* et *les Suites de la mort de Fidèle*. Elles sont moins mêlées d'humour anglo-saxon que les précédentes, du moins l'une, et l'exécution plus poussée donne, comme dans les meilleures de ces sépias, une

couleur locale toute russe. Accablée de son deuil, la propriétaire du chien trépassé s'est mise au lit : ses amis viennent la voir. Un peintre (Fédotov) a été appelé pour tracer une dernière image de Fidèle. Un



LE DÉJEUNER D'UN ARISTOCRATE.
Peinture à l'huile.

architecte soumet des projets de mausolée. Les vétérinaires (peut-être des médecins !), venus en consultation, disputent sur les causes de la mort.

En ce temps-là, l'humour léger de Paul Andréévitch grince un peu. D'autres œuvres témoignent de la mélancolie qui l'assaillit. Telle est une *Madone*, qu'on est un peu surpris de trouver dans son œuvre, et qui paraît avoir surpris l'artiste lui-même quand elle y entra. Telle est aussi *la*

Petite veuve : il s'agit de la jolie petite veuve d'un officier. Ce fut un des derniers succès du peintre et il en fit plusieurs copies[1].

L'effort créateur donné par Fédotov, en ces années 1849-1851, est au reste si grand, qu'il semble désespéré. Paul Andréévitch ne prenait littéralement aucun repos, et, travaillant à plusieurs œuvres, s'énervant de ne pouvoir, en raison des circonstances de sa vie, en finir aucune, il se surmenait sans limite. Le soir, il s'était mis à aller dans le monde, où, tout en causant, en écoutant de la musique, il faisait des croquis. Projetant avec le graveur Bernardski, d'éditer un journal comique, il lui préparait du travail et termina pour lui une trentaine de feuilles, dessinées de plus en plus largement[2] (voir l'une d'elles, p. 135).

Trois œuvres importantes allaient rester inachevées. Celle même qui occupa le plus Fédotov sortit à peine des premières préparations. L'artiste, visitant des fillettes dans un des établissements d'instruction qui s'appellent des « Instituts », s'éprit de la fraîcheur du cadre qu'il voyait, de la joliesse et de la grâce mutine des petites pensionnaires, en contraste avec le sérieux vieilli de leurs maîtresses. Il projeta deux tableaux : *l'Empereur visitant l'Institut patriotique* et *la Rentrée dans sa famille d'une élève de l'Institut*. Dans la première toile, pour la lumière de laquelle Fédotov avait installé chez lui tout un décor, une infinité de personnages devaient se mouvoir. Un portrait est tout juste resté, pour donner une idée de ces œuvres : on peut juger, par notre gravure (p. 137), de la manière charmante dont le peintre sentait son sujet. Il reste également une feuille qui fut destinée à l'album de Bernardski : une fillette, qui ment effrontément, dit en français à sa maîtresse, de son plus beau sang-froid : « Ce n'est pas moi,

1. Le tableau a été reproduit dans le précédent article, p. 59.

2. On se réjouit de trouver dans les meilleures de ces feuilles, avec une grâce et une plénitude de trait à la Gavarni, une saveur toute russe. On peut citer quelques-unes des légendes, qui souvent ne le cèdent pas à celles de l'ingénieux observateur, ami des Goncourt. Un mari en robe de chambre qui tient au cou son enfant, dit, par exemple, à sa femme qui s'habille pour sortir : « C'est assez t'occuper de tes bonnets ! Nos enfants n'ont pas de chemise. — Les enfants restent à la maison, répond la mère angéliquement, et ce soir il faut que j'aille en soirée. — Ah ! femme russe, murmure le mari, elle ne vit que pour l'apparence ! ». Une autre encore : un officier retraité présente son fils, presque un jeune homme, à un maître de pension français et lui demande combien de temps prendra son instruction. « Quelle carrière voulez-vous lui voir suivre ? questionne le Français. — La militaire, répond le père, je veux qu'il soit hussard. — Oh ! alors, fait le chef d'institution, ce sera très court ». Un même esprit se fait jour, avec ou sans légendes, dans d'autres esquisses. Telles sont les séries : *Comment les gens s'assoient*, *la Naissance d'un peintre génial* ; les feuilles intitulées : *le Choléra est cause de tout* (un homme ivre mort sous la table), *la Cantatrice*, ou encore la petite toile nommée *le Déjeuner d'un aristocrate* (l'aristocrate déjeune d'un bout de pain), reproduite p. 131.



Les suites de la mort de Fidèle (1850)

Sépia

Mademoiselle ». Nous sommes mieux renseignés sur un autre thème que le peintre avait choisi et sur lequel il fit trois esquisses successives en 1850 et 1851. Il se peut qu'avec cette œuvre, *le Baptême*, Paul Andréevitch eût donné, par la clarté, par le pittoresque et par la qualité de la peinture, un brillant pendant à son chef-d'œuvre *le Mariage du Major*. Dans la chambre de l'enfant à baptiser, un diacre et sa femme viennent placer sur une table la cuve d'étain nécessaire à la cérémonie, mais leur attention est distraite par deux épisodes typiques. Les frères du nouveau-né se précipitent avec avidité sur la vieille bonne qui entre, en portant un plat, et leur père, quelque peu ivre, brandit deux bouteilles de champagne. C'est là, pour lui, le principal intérêt de la solennité, exclusif de tout sentiment pour la pâle accouchée et pour son nourrisson.



DESSIN POUR UN ALBUM COMIQUE.

« Comme tu me peins grasse !

— Ah ! ma tante, si vous voyiez comme Brullov esquisse grassement ! —

Ah ! .. alors ! »

La dernière œuvre à citer est faite pour augmenter les regrets. Fédotov y revient au premier cycle de ses compositions. Un officier, *En garnison dans un village*, tue le temps en faisant sauter son chien, auquel il crie avec enthousiasme : « Encore ! Encore ! ! » La scène, dépouillée de toute intention littéraire, est picturalement traitée. L'éclairage, où la lumière du jour arrivant par une toute petite fenêtre, se combine avec celle d'une

bougie, avait longuement occupé l'artiste. Il raconta, à ce sujet, qu'une nuit il avait vu Brullov en songe lui expliquant ce qu'il avait à faire. Naturellement, au réveil, Fédotov ne put se rappeler ce que c'était, et il se désespérait, répétant de façon lamentable : « Je n'ai plus du tout d'énergie... ».

Au printemps de 1852, soudainement, des nouvelles alarmantes parvinrent aux amis du peintre. Contre son habitude, il dépensait follement et bruyamment l'argent qu'il avait touché pour une copie. Il courait, en outre, de Pétersbourg aux environs, et vice-versa, à la poursuite d'on ne sait quel coq dont il imitait le chant, ou bien il répétait bizarrement les refrains les plus singuliers des chansons de soldats qu'il avait composées. On dut avertir l'Académie, et Paul Andréévitch fut emmené dans une clinique particulière où son état empira. Sur une intervention du tsarévitch, qui fournit de l'argent pour que l'artiste reçût les meilleurs soins, Fédotov fut admis dans un asile d'aliénés. Au bout de cinq mois, son état s'étant compliqué d'hydropisie, il y mourut, le 14 novembre 1852, âgé de trente-sept ans.

Ce jour-là, l'art russe fit indubitablement une perte sérieuse. Un nom s'ajoutait à ceux des hommes de haut talent, ou de génie, contre lesquels le sort s'acharna si durement en Russie dans le second tiers du siècle dernier. Par son individualité rassise, son sens du comique, par la mesure qu'il sut garder, par sa patience d'observation et sa patience d'exécution, — deux patiences rares dans son pays, — il fut donné à Fédotov de réaliser si brillamment des scènes russes qu'il passe souvent pour avoir été, chez lui, « le père de la peinture de genre ». En fait, le « genre », bien avant lui, n'avait pas manqué de timides ancêtres, et, sans parler du demi-Polonais Ostrovski, ou de Chtchédrovski, que nous avons mentionné, un peintre qui s'adonna surtout aux scènes rurales, Vénétsianov (1780-1847), a de bons droits à prétendre lui aussi à en être l'auteur. Fédotov mit, il est vrai, son emprise sur les classes cultivées et agrandit ainsi le champ de la peinture de genre. S'il ne fit pas immédiatement école, il devait, une vingtaine d'années après sa mort, avoir une descendance innombrable, si encombrante à la longue, si minutieuse et prétentieuse, si nourrie d'« intentions » et de « littérature », qu'elle devait, par instants, rendre injuste pour celui qui inventa et exploita une nouvelle région de l'art national

Aussi bien pour enlever de son originalité à Fédotov que pour lui adresser un reproche, des critiques se trouvèrent pour noter que, humble dans sa

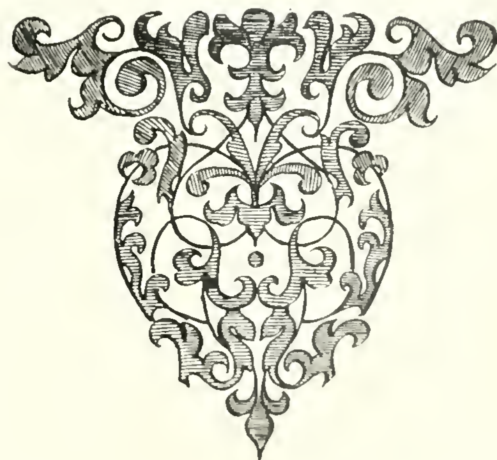


PORTRAIT DE Mlle JOANOVITCH.
Saint-Pétersbourg, collection de Mme Werner.

façon de se juger lui-même, insoucieux de ce qui se passait de son temps hors de Russie, le peintre du *Major* n'avait rien connu ni rien soupçonné des œuvres des artistes d'avant-garde, — un Courbet par exemple, — qui allaient instaurer ailleurs le réalisme et déterminer partout, et notam-

ment en Russie, une révolution si féconde. Paul Andréévitch Fédotov ne fut pas, en effet, de ces artistes, dont le type devait se multiplier, qui sont principalement occupés à épier en Europe la dernière mode en fait d'art ou celle qui va prévaloir le lendemain. Il fit œuvre originale et notable en amalgamant à beaucoup d'observation propre, d'humour et d'esprit, ce que l'étude des Hollandais lui avait révélé. Il regarda peu en avant de lui, mais sut parfaitement démêler ce que pouvaient avoir de précieux pour son objet nombre d'artistes antérieurs à lui, un Boilly, un De Marne, un Drolling, et la pléiade des peintres qui ont traité des sujets du même genre, comme Duval-Lecamus, ou, en Autriche, Pierre Krafft, Nicolas Moreau, Joseph Danhauser. Il eut le charme d'être en Russie ce qu'on n'y avait pas vu avant lui, ce qui demande tant de bonhomie et de talent qu'il n'est pas à craindre d'en voir jamais trop nulle part : un petit maître dans le meilleur sens du mot.

Denis ROCHE.



BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

PEINTRE DE NU MYTHOLOGIQUE



OILA une qualification qui se marie assez mal avec le nom auquel elle se trouve accolée! Celui-ci, en effet, évoque nécessairement l'idée d'une spécialisation dans le portrait et, qui pis est, dans le portrait de modèles dont, en général, l'aspect ne correspond pas précisément à notre conception du personnage mythologique et encore moins à celle de la déesse des amours.

Cependant notre titre est justifié par la présence au musée de Lille d'une image de *Vénus triomphante*, œuvre authentique du maître, reproduite ici pour la première fois à l'intention des lecteurs de la *Revue*[1].

Évidemment, cette figure n'est pas plus originaire des confins du beau idéal que des parages de l'Olympe et l'attribut constitué par la pomme dans sa main gauche n'est rien moins qu'inutile à son identification. Le visage est trop caractérisé et trop individuel pour n'être pas une effigie très exacte.

Nous sommes cependant séduits par une physionomie expressive et souriante, et nous apprécions le modelé de la chair, aussi fin que précis : sur le ventre, notamment, la gradation et la délicatesse des nuances sont admirables ; partout, il faut louer la légèreté et la transparence des demi-teintes et des ombres, les premières d'un gris bleuté verdissant, les secondes d'un bistre brunâtre.

1. Toile. Haut., 1 m. 02; larg., 83 cent. Signature, en bas, à gauche.

Le coloris présente une harmonie froide, à rayonnement bleuâtre, dont la clef est la teinte marmoréenne d'une chair de septentrionale soustraite à l'action de l'air. Avec elle s'accordent le blanc un peu bleuté du linge, la nuance de la draperie intermédiaire entre l'outremer et l'indigo. Une contrepartie est fournie par les jaunes d'or éteints et les ocres de la pomme, par l'orangé de la zone inférieure du ciel et par la couleur automnale du feuillage.

Une note de chaleur très tempérée est introduite par le rose des joues, des lèvres, des boutons des seins et des fleurs.

L'exécution est très prudente, très soigneuse, d'une sûreté parfaite.

La notice du catalogue du musée contient deux erreurs : elle transcrit mal le millésime, qui est 1664 et non 1663; elle désigne comme modèle de la figure Constantia Reijnst, qu'elle qualifie d'épouse de l'artiste. Or, celle-ci s'appelait Anna du Pier, et l'année où fut peinte cette image, elle comptait quarante-six ans ! De plus, les vers de Jan Vos, sur un portrait de Constantia Reijnst, par B. van der Helst, invoqués à l'appui de cette thèse, ne spécifient nullement que cette personne ait posé pour une Vénus[1].

Au musée Kunstliefde, à Utrecht, la Vierge d'une *Sainte Famille* (n° 47), exécutée par le maître quatre années plus tôt, montre sur son visage les traits de notre Vénus et, sur sa poitrine découverte, une interprétation identique du nu.

Une ressemblance également frappante unit notre déesse et une *Jeune femme*, exposée dans la galerie de la Haye (n° 545) ; en outre, de part et d'autre, c'est un modelé et un coloris pareils, et aussi un mouvement semblable de la main droite.

FRANÇOIS BENOIT

1. Voici le texte : « Viens, Apelle hollandais, Constantia Reijnst t'attend pour vivre sur la toile ; un charmant visage réclame un pinceau habile : la nature a réuni en elle Vénus et Minerve, et l'on voit, chose rare, la beauté alliée à l'esprit ! »

B. van der. helst 1664

SIGNATURE DE LA « VÉNUS » DU MUSÉE DE LILLE





Nicolas de Plattemontagne. — La Cène.

L'ESTHÉTIQUE JANSÉNISTE

On croit généralement que le jansénisme était hostile aux arts, et que ses exigences en peinture se bornaient à des scènes de piété banales. Lorsqu'on a signalé son horreur pour les nudités, son mépris des artistes « qui tiennent dans leur maison des tableaux infâmes, d'autant plus dangereux que leur venin se répand à toute sorte de personnes [1] », on s'imagine volontiers avoir donné une idée complète de l'esthétique de Port-Royal.

En réalité, les amis de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne avaient autant d'estime pour certains peintres que d'antipathie ou de mépris pour certains autres. Ceux qui, comme Mignard, flattaient de parti-pris la coquetterie féminine, ou même ne songeaient, comme Le Brun, qu'à enrichir de compositions mythologiques les appartements du roi ou ceux des particuliers, leur paraissaient souvent coupables et toujours dangereux. Mais ils savaient trop bien quelle impression profonde peuvent laisser en nous les œuvres d'art pour ne pas chercher par elles un moyen de rendre les hommes meilleurs et de les affermir dans la foi; et lorsque Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, écrit à Jean-Baptiste de Cham-

1. *Lettre d'un ecclésiastique à un sien ami sur le sujet des peintures nues*, publiée par la *Revue Universelle des Arts*, t. XXI, p. 209-217.

paigne que ses « excellents tableaux excitent la dévotion et l'admiration de ceux qui entrent dans son église[1] », il faut voir là autre chose qu'une vaine formule de politesse.

L'opinion de Port-Royal sur les beaux-arts s'est manifestée à diverses reprises, notamment dans la *Lettre d'un ecclésiastique à un sien ami sur le sujet des peintures nues*, où Paul Lacroix a voulu voir le style d'Arnauld, mais qui reste anonyme et non datée, et surtout dans la correspondance de Jean-Baptiste de Champaigne et de Martin de Barcos, dont trois lettres furent publiées par Paul Lacroix, et dont M. Gazier donna des extraits beaucoup plus importants, signés et datés[2]. L'ecclésiastique, qui s'adresse certainement à un peintre, n'hésite pas à déclarer que « les images de leur nature ne sont pas mauvaises. C'est une chose claire, continue-t-il, que la peinture ou sculpture, qui ont pour objet des images, sont des dons de Dieu », et, après avoir appuyé son opinion sur de nombreux textes bibliques, il s'empresse de préciser le rôle de la peinture par où s'explique son éminente dignité : « Dieu n'a commandé de faire des images que pour nous émouvoir à la dévotion, pour rafraîchir notre mémoire et nous représenter les mystères de notre Rédemption ».

Ainsi le devoir strict d'un peintre janséniste est de se confiner dans la peinture religieuse ou dans le portrait, pourvu que le portrait cherche ses modèles parmi les personnes de piété reconnue, ou tout au moins inspire à ceux qui le posséderont le goût des vertus chrétiennes. Il va de soi que l'affection de famille est une vertu chrétienne, et qu'un peintre est louable lorsqu'il représente des enfants pour satisfaire la tendresse d'un père ; de ce qu'on aime en ses proches des créatures de Dieu, il ne s'ensuit pas que le sentiment humain disparaisse : il se transforme, et le jansénisme n'est pas la négation, mais l'interprétation noble de l'amour[3].

1. *L'Art*, 1891, t. II, p. 116.

2. Paul Lacroix publia la *Lettre d'un ecclésiastique* au t. XXI, p. 209-217 de la *Revue Universelle des Arts*, et la correspondance de J.-B. de Champaigne avec un solitaire de Port-Royal, dont il ignorait le nom au t. IV, p. 327-337, de la même revue. — M. Gazier a publié les lettres de Martin de Barcos dans *L'Art*, t. II, p. 113-121.

3. Martin de Barcos écrit à J.-B. de Champaigne, qui vient de faire graver le portrait de son oncle : « Vous avez ainsi exercé une plus grande charité que si vous aviez donné cet argent aux pauvres, non seulement par celle que vous avez rendue au défunt en lui donnant la vie, mais aussi par celle que vous avez répandue dans les esprits de ceux de votre art en leur inspirant par ces portraits l'amour de la vertu chrétienne, comme ils vous l'ont témoigné par des ressentiments extraordinaires » (*L'Art*, 1891, t. II, p. 117).

On peut donc dire que, pour Port-Royal, le but de l'art est l'édification chrétienne, dans l'acception large du mot. Mais par quels procédés le peintre et le sculpteur réaliseront-ils cette édification, et, par conséquent, quelle est la qualité janséniste par excellence? Faudra-t-il, par la mièvrerie et le convenu, provoquer un sentimentalisme pieux et de goût médiocre? Devra-t-on porter, dans la représentation des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'emphase solennelle d'un Le Brun? Ou conviendra-t-il de viser à l'effet, comme la plupart des peintres espagnols? Port-Royal ne s'accommode d'aucune de ces formules, auxquelles manquent la sincérité, la gravité, la simplicité.

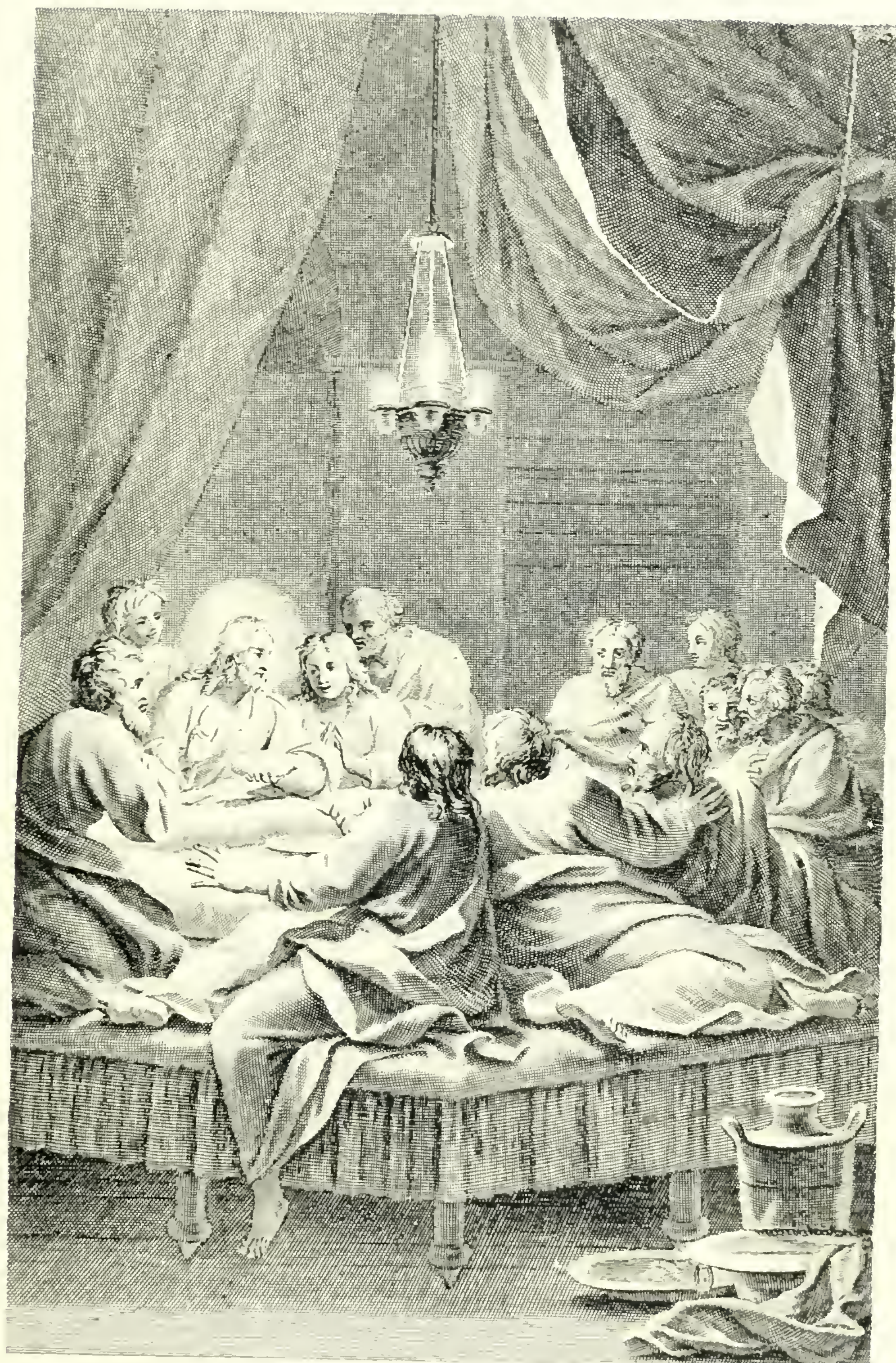
Ce que l'on n'a pas assez dit, ce qui ressort expressément de tous les textes jansénistes, c'est que la peinture doit s'inspirer exclusivement des Écritures, sans s'écarter en quoi que ce soit des indications précises qu'elles donnent. Seul le souci de la vérité s'impose à la conscience de l'artiste. Le réalisme d'un Philippe de Champaigne, dont la peinture religieuse resta presque toujours très académique, s'explique mieux par une application raisonnée de la doctrine de Port-Royal, ennemie de tout mensonge, que par l'influence flamande. Martin de Barcos proteste sans cesse contre les peintres italiens qui, « ayant l'esprit tout déréglé, ne peuvent concevoir les choses de Dieu, ni les représenter comme elles sont, mais selon leur caprice » (lettre du 28 octobre 1674). Sans doute « ils font des beaux traits de pinceau », mais, expliquera dans une autre lettre le respectable abbé, « les traits du pinceau, quelque beaux qu'ils soient en eux-mêmes, ne doivent être considérés qu'en tant qu'ils servent la vérité et la rendent présente et vivante », et il soupçonnera les Italiens et leurs adeptes d'être de faux habiles, « n'y ayant rien de si difficile que de représenter la vérité toute nue, simple et sans artifices, comme elle est en elle-même » (lettre du 12 décembre 1674). Cette esthétique est vraiment digne d'un abbé de Saint-Cyran.

Veut-on voir sur le vif l'application de la théorie? En 1678, Jean-Baptiste de Champaigne, ayant réfléchi à l'erreur que commettaient les peintres en représentant les personnages de la Cène assis et non couchés comme l'étaient les anciens, conçut le projet de peindre le dernier repas du Christ autrement que ses confrères. Il demanda conseil à Martin de Barcos, qui lui répondit aussitôt : « Je suis bien aise du dessein que vous

avez de peindre une Cène de Notre-Seigneur, et de la peindre dans la vérité, sans avoir égard à la coutume des peintres. Il est vrai que leur liberté a toujours été grande et qu'elle leur a même, d'ordinaire, été permise ; mais les vrais chrétiens ne l'ont jamais approuvée dans les matières de religion, et surtout dans celles qui regardent la personne de Jésus-Christ et l'Évangile, duquel il n'est jamais permis de s'éloigner. » A grands renforts de citations, il combat les hésitations qu'un texte de Philon le Juif avait fait naître dans l'esprit de Jean-Baptiste de Champaigne, et décide avec force que, dans la Cène, « le fils de Dieu était couché sur un lit, et non pas assis comme nous ». Le peintre a donc raison de renoncer à la tradition, « nonobstant les difficultés qu'il y trouve ».

Nulle part ailleurs on ne saisit mieux que dans cette correspondance les raisons intimes qui guidaient dans l'esprit de leurs compositions, sinon dans les secrets de la facture, les artistes amis de Port-Royal. Et si l'on objecte que Poussin, lui aussi, dans *les Sept sacrements*, avait représenté couchés les personnages de *la Cène* et ceux du *Repas chez Simon le Pharisien*, il n'y a qu'à se reporter à la correspondance du grand peintre pour apercevoir aussitôt la différence de ses préoccupations avec celles de Jean-Baptiste de Champaigne : « Je suis sur le point, écrit-il à M. de Chantelou (30 mai 1644), de commencer pour vous un second tableau de la Pénitence, où il y aura quelque chose de nouveau : particulièrement le triclinium linéaire, qu'ils appelaient *Sigma*, y sera observé exactement ». Et, le 2 février 1646, il annonce un tableau « d'un triclinium à l'antique, qui sera chose nouvelle à voir ». Il ne s'appuie pas sur l'autorité de l'Évangile, sur le respect de la vérité historique, pour enfreindre la coutume des peintres : il se laisse séduire par une curiosité archéologique, il rend un hommage imprévu à sa chère antiquité, et il est heureux de trouver de l'inédit dans un sujet rebattu. L'édification du prochain ne lui vient pas à l'esprit.

Bien plus, en examinant dans le détail son tableau de la Pénitence, qui représente *le Repas chez Simon*, où Madeleine se jeta aux pieds de Jésus, on s'aperçoit que seul Simon regarde la scène entre Jésus et Madeleine : les autres convives sont étendus autour de la table, et Poussin s'est beaucoup plus inquiété de leurs attitudes et de la nouveauté de son entreprise que de les intéresser au sujet essentiel. Lorsque Philippe de



JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE (?). — LA CENE.

D'après la gravure anonyme du XVIIe siècle, appartenant à M. Cazier

Champaigne, vingt ans plus tard, composa à son tour *le Repas chez Simon*. il s'inspira évidemment du tableau de Poussin et en répéta l'ordonnance générale ; mais il eut soin de montrer tous les personnages attentifs aux paroles du Christ et profitant de la haute leçon qui s'en dégage : il semble n'avoir reproduit le triclinium que parce qu'il l'avait trouvé chez Poussin, et n'y avoir attaché qu'une médiocre importance. Les réflexions que devait faire son neveu un peu plus tard ne lui étaient sans doute pas venues à l'esprit[1].

Au contraire, celui-ci, qui avait d'abord peint une *Cène* avec le Christ et les disciples assis, semble avoir voulu souligner dans sa seconde *Cène* — dont une très belle gravure anonyme de la collection de M. Gazier est presque certainement la reproduction — la différence de la tradition erronée et de la vérité. Sur le lit très apparent, les personnages du premier plan sont plutôt assis que couchés, et si l'harmonie des lignes y gagne, si les attitudes sont plus dignes et choquent moins nos habitudes, il ne faut pas oublier, d'autre part, que Martin de Barcos avait expliqué au peintre que les Juifs « n'étaient pas couchés tout du long, non plus que les Romains, mais un peu élevés et appuyés sur un bord qui était devant la table, en sorte qu'ils pouvaient porter la main pour manger commodément » (lettre du 26 mai 1678). Le bord se voit nettement dans la gravure anonyme, et ce détail, joint au goût un peu maniéré qui frappe dans l'œuvre de Jean-Baptiste de Champaigne, ne laisse guère de doutes sur l'auteur réel du tableau. Il n'y a cependant pas, entre la *Cène* aux personnages assis et la *Cène* aux personnages couchés, des détails de ressemblance assez précis pour permettre d'affirmer absolument qu'elles sont du même peintre.

Quoi qu'il en soit, les scrupules de Jean-Baptiste de Champaigne furent connus à Port-Royal et inspirèrent sans doute quelques réflexions, puisque l'artiste trouva des imitateurs : et d'abord son ami Nicolas van Plattenberg, qui de bonne heure francisa son nom en celui de Platemontagne, en attendant qu'il devînt tout simplement M. Montagne. Il avait été l'élève de Philippe de Champaigne, était né la même année et était entré à l'Académie le même jour que Jean-Baptiste. Aussi n'est-il pas très éton-

1. Dans une lettre du 27 avril 1678, Martin de Barcos signale que, d'après les textes, la Madeleine se tint *derrière* Jésus pour lui laver et oindre les pieds, et que les peintres la représentent devant lui. Or, Philippe de Champaigne a placé la Madeleine *devant* Jésus : il s'était donc inspiré de Poussin sans relire l'Évangile avec soin.

nant qu'il nous ait laissé une pauvre gravure maladroite et mesquine, où Jésus et ses disciples sont couchés péniblement autour d'une grande table ronde, dont la nappe porte en caractères très apparents cette inscription étrange : *Digne Deo* (voir la gravure en tête de l'article). N'est-il pas évident que le janséniste Nicolas de Platemontagne a obéi aux mêmes scrupules pieux que son ami, lorsqu'il s'est essayé à cette œuvre où il rencontrait évidemment d'insurmontables difficultés ?

Chose plus curieuse : dans ses *Figures de la Bible*, publiées à Amsterdam en 1720, le protestant Bernard Picart représente les *Noces de Cana* et la *Cène* (fig. 1) à la façon de Jean-Baptiste de Champaigne ; la ressemblance entre les deux *Cènes* surtout est frappante, et il n'est guère douteux que l'une ait inspiré l'autre. Mais il faut se souvenir que Bernard Picart est né catholique, que pour avoir embrassé le protestantisme en pleine époque de persécution religieuse, il faut qu'il ait été amené à étudier passionnément les questions de dogmes, et, par conséquent, à s'intéresser au jansénisme, qui était accusé de toucher au calvinisme. Les preuves de l'attention que Bernard Picart apporta aux polémiques de Port-Royal ne manquent pas. Voici, par exemple, un passage de la longue explication qu'il écrivit pour la première planche du *Tableau des principales religions du monde* (fig. 2) : « Un jésuite présente la bulle *Unigenitus* à un évêque qui, par son action, semble la refuser. Le cardinal, qui est à côté de lui, paraît en balance s'il l'acceptera. Entre ces deux derniers paraît l'évêque de Sébaste ». Bernard Picart considère donc le jansénisme comme « une des principales religions du monde » ; ajoutons que dans la gravure le jésuite est dessiné d'une façon caricaturale, qui ne laisse aucun doute sur les préférences de l'artiste.

D'ailleurs, une autre vignette que conserve le Cabinet des Estampes, et qui n'appartient pas au même ouvrage, représente un jésuite foulant aux pieds l'Évangile, les œuvres de saint Augustin et quelques autres écrits des Pères de l'Église particulièrement respectés des jansénistes, cependant qu'un ecclésiastique retrousse la soutane du jésuite et s'apprête à le corriger d'importance (fig. 3). Signalons enfin que Bernard Picart a gravé un frontispice pour *le Décalogue ou les Commandements de Dieu*, de la traduction de M. Le Maistre de Sacy, ce qui paraît indiquer des relations entre l'artiste et Port-Royal. Si hasardeuses que soient des conjectures en pareille matière, j'incline à croire qu'avant de se faire protestant et de

quitter la France pour la Hollande. l'artiste avait penché vers le jansénisme, connu particulièrement les œuvres de Jean-Baptiste de Champaigne et adopté son interprétation de la *Cène*, qu'il appliqua également aux *Noces de Cana* et à *Salomé dansant devant Hérode*. Assurément ce n'est pas de Poussin que s'inspire Bernard Picart dans ces planches, où l'on reconnait bien plutôt le goût de Jean-Baptiste de Champaigne.



Fig. 1. — Bernard Picart. — La Cène.

Gravure tirée des *Figures de la Bible*.

Si l'on voulait pousser plus loin encore les rapprochements possibles, et tout au moins curieux, entre Bernard Picart et le jansénisme, il faudrait, en regard des prescriptions très nettes de Martin de Barcos, placer certaines planches des *Figures de la Bible*. L'abbé de Saint-Cyran déclare : « On a tort de faire descendre le Saint-Esprit en forme de colombe sur les apôtres le jour de la Pentecôte, étant certain par l'Écriture qu'il n'y parut qu'en forme de langues de feu et comme un vent violent » (lettre du 12 décembre 1674). Or, dans Bernard Picart, la scène dont il est question se

trouve représentée avec des langues de feu (fig. 4), comme aussi *le Baptême de Jésus-Christ*, quoique cependant Martin de Barcos indique que dans cette circonstance le Saint-Esprit descendit « en forme de colombe, selon l'Évangéliste ». L'écrivain janséniste proteste contre les *Saintes Familles* où l'on réunit Jésus et saint Jean, parce qu' « il est certain qu'ils ne se sont pas vus durant l'enfance ». On ne trouve pas de *Saintes Familles* de ce genre dans l'œuvre du graveur, quoique ce fût un des lieux communs de la peinture.

Il est vrai que, pour graver ses *Figures de la Bible*, Bernard Picart avait sous les yeux les textes, qu'il répète dans la « lettre » en six langues différentes, et par conséquent qu'il a pu s'en inspirer directement, sans passer par l'intermédiaire de Martin de Barcos. Il n'y a même aucune chance pour qu'une correspondance privée ait pu tomber entre les mains de ce protestant, mais les idées conçues à Port-Royal avaient fait leur chemin, comme les œuvres exécutées avaient sans doute été connues des artistes particulièrement préoccupés de questions religieuses. L'influence des Champaigne et de ce qu'on pourrait appeler l'esthétique janséniste se répandit et se prolongea, imposant le respect de la vérité qui faisait partie intégrante des doctrines de Port-Royal.

Enfin, le peintre Antoine Dieu composa, lui aussi, une *Cène*, d'ailleurs médiocre, où les disciples sont, à l'arrière-plan, étendus sur des lits, tandis que Jésus semble descendre vers un apôtre prosterné à ses pieds, pour le communier. Il serait curieux de savoir si cet élève de Le Brun, qui vécut entre 1662 et 1727, c'est-à-dire en pleine période de luttes jansénistes, se réclama des doctrines de Port-Royal ; malheureusement, les renseignements font défaut à cet égard.

Il ne faudrait pas croire que la théorie de Martin de Barcos, sur le respect dû par les artistes à la lettre des Livres saints ait été un fait isolé ou passager. Jean-Baptiste de Champaigne écrit à un respectable conseiller : « Vous m'avez appris, il y a plus de vingt-cinq ans, que les peintres sont de petits prédicateurs de la foi[1] ». Et Philippe de Champaigne, dans ses discours de conférences, ne laisse jamais passer une occasion de rappeler à ses confrères de l'Académie Royale la nécessité de ne rien changer au détail des sujets tels qu'on les trouve dans la Bible. En

1. *Revue Universelle des Arts*, t. IV, p. 330. Lettre du 8 mai 1678.



Fig. 2. — Bernard Picart.
Frontispice du « Tableau des principales religions du monde ».

1669, il s'en prend à Raphaël lui-même, et lui reproche d'avoir, dans sa *Sainte Famille* du Cabinet du Roi, traité un « sujet fort apocryphe ». Peut-être ce maître a-t-il droit à quelque indulgence, parce que « le sujet a pris son origine de quelque *ex-voto* » ; mais Philippe de Champaigne ajoute aussitôt : « A présent que la peinture est au plus haut degré qu'elle n'a été de ce siècle, nous ne devons point commettre de fautes contre l'histoire qui est si féconde d'elle-même et capable de fournir tant de riches matières ». Et, pour insister sur les erreurs les plus fréquentes des artistes, il s'attaque aux tableaux de la *Circoncision*, « que l'on dépeint ordinairement dans le Temple de Jérusalem, et où l'on fait trouver la Vierge, contre la loi et la vérité [1] ».

La discussion qui s'éleva à l'Académie en 1668 [2], à propos du tableau de Poussin représentant *Eliézer et Rébecca*, est restée célèbre. On sait que Philippe de Champaigne avait exprimé le regret, assez étrange à première vue, que Poussin eût négligé de faire entrer dans sa composition les chameaux d'Éliézer, et quelques personnes ont voulu voir dans cette exigence du peintre flamand la preuve de son penchant naturel vers le réalisme. Mais, en dehors du portrait, Philippe de Champaigne est-il vraiment un réaliste ? Et n'est-il pas plus juste d'attribuer à son respect pour la Bible le blâme, d'ailleurs discret, qu'il adressait à Poussin ? Ce qui rend très vraisemblable cette hypothèse, c'est la concession que firent ses partisans : ils se seraient contentés de trois ou quatre chameaux, au lieu du troupeau dont parle l'Écriture ; et surtout, lorsqu'il s'agit de conclure en faveur de « l'illustre M. Poussin », Le Brun essaya de convaincre l'artiste janséniste non par une considération esthétique, mais par un argument exégétique, car il fit observer que « la Bible marque expressément que Rébecca, ayant donné à boire au serviteur d'Abraham, courut au puits une seconde fois et y puisa de l'eau pour ses chameaux, ce qui marque la distance qu'il y avait entre ces chameaux et le puits ». Poussin avait donc mieux interprété la Bible que ne le pensait Philippe de Champaigne, qui ne répliqua pas.

Lorsqu'en 1682, après la mort des deux peintres jansénistes, la discus-

1. André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale*, p. 95.

2. Le récit le plus détaillé s'en trouve dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, t. I, p. 245 et suivantes.

sion recommença sur ce tableau — et toujours à propos des chameaux — entre Le Brun et Noël Coypel, on ne se préoccupa plus un seul instant de la Bible, et on adopta cette décision, formulée par Colbert lui-même, « que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment ». L'argumen-



FIG. 3. — BERNARD PICART. — LA PENTECÔTE.

Gravure tirée des *Figures de la Bible*.

tation avait donc pris un tout autre tour qu'en 1668, et même en y regardant de plus près, on aperçoit une contradiction très nette entre les deux conclusions auxquelles on arriva, puisque, au rapport de Testelin[1], l'Académie avait déclaré précédemment « qu'un peintre doit être aussi fidèle en ses représentations que l'historien en ses narrations, et tous deux très jaloux de la pureté et de la vérité des histoires sacrées ». Le jansénisme, en 1682, n'avait plus de défenseurs assez éloquents à l'Aca-

1. *Sentiments des plus habiles peintres...* Discours sur l'expression générale et particulière.

démie pour obtenir, jusque dans une défaite, cette proclamation de ses principes.

Et pourtant, nous sommes sûrs qu'il y avait compté assez de partisans pour tenir Le Brun en échec, puisque, le 12 décembre 1674, Martin de Barcos peut écrire à Jean-Baptiste de Champaigne : « Je vous loue d'avoir soutenu tout ensemble l'honneur de feu Monsieur votre oncle, et celui de la peinture, en déclarant qu'elle doit toujours être attachée à la vérité et que ceux qui s'en éloignent manquent à une des principales règles de leur art et le déshonorent. Vous l'avez bien prouvé, ajoute-t-il, par les exemples et les raisons que vous avez allégués; et la liberté avec laquelle vous avez parlé au premier peintre du roi servira à l'instruction des autres et les empêchera de commettre de telles fautes, comme il paraît déjà par les marques qu'ils ont données d'être de votre sentiment ». A quel incident Martin de Barcos fait-il allusion? Nous le saurions peut-être si le secrétaire de l'Académie, au lieu d'être entièrement dévoué à Le Brun, n'avait pas cru devoir passer sous silence tout ce qui pouvait lui déplaire. D'autre part, Guillet de Saint-Georges nous apprend que Jean-Baptiste de Champaigne avait prononcé un discours de conférence « sur les circonstances qu'il faut observer en traitant l'histoire dans les tableaux[1] ». Ce discours est le seul, parmi tous ceux du même peintre, qu'il ne soit plus possible de retrouver dans les archives de l'ancienne Académie, conservées à l'École des Beaux-Arts. Peut-être est-ce à lui que pensait Martin de Barcos. En ce cas, la perte en serait singulièrement regrettable, car l'abbé de Saint-Cyran, peu enclin à la flatterie, félicita Jean-Baptiste de Champaigne en termes chaleureux : « Cela fera, dit-il, que vous pourrez passer pour un restaurateur de la peinture, en la délivrant de l'erreur et du mensonge que les Italiens y ont introduits, et la rendant une histoire véritable et propre pour honorer Dieu en instruisant fidèlement les hommes[2] ». Ainsi

1. *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, t. I, p. 347.

2. Martin de Barcos fait-il vraiment allusion au discours « sur les circonstances qu'il faut observer en traitant l'histoire? » Le doute est possible, car il ajoute au texte cité : « Vous mériterez encore davantage cette louange par le discours que vous préparez pour faire la montre à l'assemblée des peintres ». Or, la lettre est du 12 décembre 1674, et, d'après les procès-verbaux, Jean-Baptiste de Champaigne ne fit l'ouverture de la conférence qu'au mois d'octobre de l'année 1676, sans y rien dire qui fût dans les idées de Port-Royal, puisqu'au contraire il défendait Titien contre l'impertinence de quelques élèves, quoique Titien ne fût pas en faveur auprès de Martin de Barcos. On peut donc supposer, ou que Jean-Baptiste de Champaigne n'a jamais prononcé le discours qu'il préparait au mois de décembre 1674, ou que ce discours était celui que nous avons perdu et dont les procès-

la théorie janséniste avait comme proclamé son manifeste en pleine Académie, avait attaqué l'officiel et tout puissant Le Brun, et recueilli les suffrages de bon nombre de peintres.

Il faut dire aussi que cette théorie était vraiment très forte, par le seul fait qu'elle contraignait l'artiste à respecter l'esprit en suivant la lettre de la Bible; or on ne peut nier que l'esprit biblique soit plus proche de la perfection que l'emphase habituelle du XVIIe siècle. Martin de Barcos a parfaitement vu que les plus gracieuses inventions des artistes ne faisaient que rapetisser les scènes de l'Écriture. Sans doute il va très loin, et nous ne regrettons pas, avec lui, que Titien ait représenté saint Jean-Baptiste « comme un enfant jouant avec Jésus-Christ, et faisant voler



FIG. 5. — BERNARD PICART
ESTAMPE SATIRIQUE CONTRE LES JÉSUITES.

verbaux ne font point mention; il aurait, dans ce cas, été prononcé en 1675, et l'incident au cours duquel l'artiste janséniste aurait parlé *avec liberté* au premier peintre se serait produit en 1674, pendant la discussion qui, à l'Académie, suivait toujours les discours de conférence.

un petit oiseau[1] ». Mais on comprend que ce prêtre, habitué à la gravité de la Bible, dédaigneux de tout ce qui déforme la vérité des Évangiles, « ait peine de regarder cette image », quoique ce soit une copie peinte par Philippe de Champaigne, son ami ; car « elle déshonore, dit-il, ces deux grands saints (*sic*) et la doctrine de l'Église, qui nous apprend qu'ils n'ont jamais eu l'esprit d'enfants, mais le jugement et la raison parfaite devant la naissance même, saint Jean ayant prophétisé et annoncé Jésus-Christ dès le ventre de sa mère ». De même, il interdit aux peintres de représenter Jésus-Christ « tombant par terre, accablé de la pesanteur de la croix..., parce qu'il est assuré qu'il a toujours été plus fort que ses tourments, et qu'ils n'ont eu de pouvoir sur lui — ni la mort même — qu'autant qu'il a voulu, et qu'il est mort volontairement, étant plein de force et de vigueur ». Ce sont là des exagérations dangereuses qui nous auraient privés de quelques chefs-d'œuvre si elles avaient été partagées par les grands peintres. Mais le principe était excellent : les livres saints étant pleins d'une poésie très simple, très profonde et très belle, l'artiste n'a de chance de la faire passer dans ses œuvres qu'en restant fidèle à la lettre même de l'Ancien et du Nouveau Testament : « c'est une sorte d'impertinence de vouloir faire mieux que ce qui a été inspiré par Dieu ».

Les peintres contemporains des Champaigne durent être frappés de ce raisonnement et, lorsqu'ils étaient sincèrement attachés à la religion, en accepter les conséquences, sinon les appliquer dans leurs tableaux. Mais la plupart des amateurs se plaçaient alors et se placèrent beaucoup plus encore, dans le cours du XVIII[e] siècle, à un autre point de vue : ils cherchèrent la beauté qui séduit les yeux par des lignes et des couleurs agréables. De là ce dédain que témoignent pour Philippe de Champaigne et pour son école des hommes comme Roger de Piles et Mariette : « Il n'a pas bien connu, dit le premier, ce qu'il faut retrancher du vrai pour le rendre moelleux, léger et de bon goût, ni ajouter ce peu qui le fait paraître animé : il me semble, en un mot, que tout son savoir était dans son modèle dont il était esclave[2] ». Et le second : « Esclave de l'objet qu'il traitait, il le rendait servilement, sans pouvoir en quelque façon sortir de

1. Lettre du 12 décembre 1674.
2. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1[re] éd., p. 507.

son sujet[1] ». Ainsi on faisait à Philippe de Champaigne un reproche de ce qu'il avait recherché par principe et de ce qu'aujourd'hui nous admirons particulièrement dans son œuvre. C'est la preuve la plus convaincante qu'on doit connaître le but poursuivi par les artistes, leurs principes et leur mentalité, avant de les juger. Il ne faut parler ni des Champaigne, ni des peintres amis de Port-Royal, sans se rappeler qu'au fond de l'esthétique comme de toute la discipline janséniste, il y a le respect de la vérité parce qu'elle est la vérité et qu'elle réfléchit Dieu. Séparer les œuvres des théories selon lesquelles elles ont été conçues et exécutées, c'est s'exposer à un contre-sens. Dans un système aussi rigoureux que le jansénisme, tout se tient : l'art ne pouvait échapper et n'a pas échappé à la marque profonde de Port-Royal.

André FONTAINE

1. Mariette, *Abecedario*.



BIBLIOGRAPHIE

État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours. 1600-1900, publié par M. Maurice FENAILLE. **XVIIIe siècle**. 2e partie : 1737-1794. — Paris, Hachette, in-fol.

En attendant que la *Revue* accorde à ce monumental ouvrage l'étude d'ensemble auquel il a droit et qu'une plume autorisée lui consacrera un jour, il faut tout au moins rappeler quelle en est l'économie, et indiquer en quelques mots l'intérêt du troisième volume qui vient de paraître.

Il forme la seconde partie du XVIIIe siècle et comprend l'étude des tentures produites entre 1737 et 1794, dont les plus célèbres sont *l'Histoire d'Esther* et *de Jason* d'après de Troy, *les Scènes de théâtre* d'après Ch. Coypel, et les tentures de François Boucher, composées d'un tableau central encadré de fleurs et d'ornements. La manufacture a également produit pendant cette période, à partir de 1758, des tapisseries pour meubles : paravents, écrans, canapés et fauteuils. Les dernières années du règne de Louis XVI marquent une décadence dans les tentures exécutées d'après de médiocres modèles et auxquelles la suppression des bordures achèvera bientôt de donner l'aspect de simples copies de tableaux.

Soixante-dix héliogravures hors texte, reproduisant vingt modèles et soixante-quatre tapisseries, illustrent l'ouvrage dans lequel M. Fenaille donne une si parfaite idée de ce que fut le labeur admirable de notre manufacture pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle ; il lui a suffi pour cela de publier les pièces officielles relatives à chaque tenture, dont on a ainsi l'histoire authentique jusque dans les plus petits détails ; mais écrire qu'« il lui a suffi » semble impliquer une idée de travail aisé, alors que ces quatre cents pages in-folio de documents d'archives ont nécessité au contraire les recherches les plus longues et les plus minutieuses. É. D.

Histoire de l'art, publiée sous la direction de M. André MICHEL. Tome III. — Paris, A. Colin, gr. in-8°.

C'est seulement la première partie du tome III, qui paraît aujourd'hui ; et les sous-titres de l'ouvrage : *le Réalisme, les Débuts de la Renaissance*, en indiquent dès l'abord la matière.

M. C. Enlart ouvre le livre avec la dernière phase de l'architecture gothique, le style flamboyant ; après quoi commence l'histoire de la peinture primitive : en France, M. le comte Durrieu l'étudie jusqu'au règne de Charles VI ; dans les Pays-Bas, M. L. de Fourcaud parle des Van Eyck et de leurs contemporains ; MM. M. Hamel et A. Michel traitent de la peinture allemande et M. H. Marcel de la peinture anglaise du XIIe au

XVe siècle. Les premiers monuments de la gravure, le vitrail en Suisse, la tapisserie aux XIVe et XVe siècles, la sculpture en France et dans les Pays-Bas à la même époque, l'art monétaire pendant la période gothique forment l'objet de chapitres signés H. Bouchot, C. de Mandach, J.-J. Guiffrey, A. Michel, C. Enlart et M. Prou. Enfin, ce cinquième volume de *l'Histoire de l'art* est illustré de deux cent soixante-deux reproductions, dont cinq hors texte : c'est dire qu'il continue brillamment le grand ouvrage auquel M. André Michel et la maison A. Colin auront eu l'honneur d'attacher leur nom.

E. D.

Perugino, by G. C. WILLIAMSON. **Piero della Francesca**, by W. G. WATERS. **Pintorrichio**, by E. M. PHILLIPS. **Velazquez**, by R. A. M. STEVENSON. — London, G. Bell and sons, 4 vol. in-8°.

La collection des *Great masters*, qui paraît sous la direction de M. G. C. Williamson, se voit dans l'agréable nécessité de réimprimer successivement tous ses volumes, auxquels le public artiste a réservé dès leur apparition l'accueil qu'ils méritaient. Il est juste de dire que cette consécration n'est pas pour surprendre, quand on sait avec quel sérieux de fonds et quelle élégance de forme sont rédigées et présentées ces excellentes monographies.

Il nous est malheureusement impossible de consacrer à ces livres la notice que chacun d'eux mériterait. Disons seulement que le directeur de la collection, qui est un des principaux écrivains d'art de Grande-Bretagne et à qui l'on doit nombre d'ouvrages estimés, a donné, dans son livre sur le Pérugin, le seul travail complet qui existe, en anglais, sur le maître de Raphaël. Est-il besoin d'ajouter que l'ouvrage s'appuie sur un examen attentif de presque toutes les œuvres de l'artiste qui existent encore en Europe et sur une étude des textes qui le concernent?

Pour ce livre, comme pour les trois autres, une bibliographie, un catalogue des œuvres classées par pays, une table chronologique, un index onomastique, et enfin d'excellentes et nombreuses illustrations, achèvent de mettre à la portée du lecteur, dans un format maniable, les meilleurs renseignements et les plus complets sur l'artiste dont il désire connaître la vie et l'œuvre.

A. M.

Société française d'archéologie. Guide du congrès de Caen en 1908, par E. LEFÈVRE-PONTALIS et Louis SERBAT. — Caen, H. Delesques, 1908, in-8°.

Les archéologues, qui ont suivi en si grand nombre le récent congrès de Caen, avaient reçu à leur départ un *vade-mecum* des plus précieux, dû à la collaboration de MM. Eug. Lefèvre-Pontalis et Louis Serbat. Ce guide, d'un genre tout particulier, illustré de plans et de coupes, offre la monographie résumée de tous les monuments visités par les congressistes : les cathédrales, châteaux, hôtels et maisons anciennes de Caen, de Bayeux, de Coutances, de Lisieux, de Falaise; les églises des nombreuses petites paroisses normandes inscrites au programme du congrès — Ouistreham, Bernières, Langrune, Thaon, Lessay, etc. — tous ces monuments sont là, étudiés et décrits avec la méthode, la sobriété et l'exactitude dont sont coutumiers les deux distingués collaborateurs.

C'est mieux qu'un « guide » pur et simple, c'est un véritable chapitre d'archéologie.

que les congressistes conserveront avec soin et qui ne manquera pas d'être consulté par tous ceux qui voudront visiter avec fruit les monuments de la Normandie.

E. D.

Les Villes d'art célèbres. Munich, par Jean CHANTAVOINE. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Voilà, sur une ville singulière, un livre qui ne décevra personne — pas même les Munichois : car M. Jean Chantavoine n'a pas seulement vu Munich ; il a ressenti son charme et l'a dégagé avec une bonne foi qui n'exclut pas une certaine pointe de scepticisme, du flot d'impressions diverses, disparates et déconcertantes, dont on est assailli dès qu'on flâne entre le portique grec des Propylées et la bâtisse florentine de la Résidence.

Munich n'est pas une ville qui vous empoigne d'un seul coup : au contraire. Mais tel qui l'aura raillé au premier abord en viendra vite à confesser son erreur et se déclarera gagné par la simple cordialité de la vie, par l'éclectisme amusant des monuments, par le constant effort de tout un peuple à embellir et à parer « une des villes où l'Europe moderne peut le mieux trouver l'exemple de la civilisation intégrale », enfin par la richesse et la variété des chefs-d'œuvre conservés dans les musées célèbres de la première ville d'art allemande.

L'acclimatation nécessaire à Munich, le livre de M. Jean Chantavoine la facilitera désormais : il se défend d'être un guide et ne prétend pas à être une histoire ; mais il est l'un et l'autre, pourtant, et de la plus aimable façon, car en guidant le visiteur, d'abord désemparé, à travers ces palais et ces églises aux architectures si opposées, il fait comprendre comment Munich, à tâter ainsi de tous les arts et de tous les styles, à entasser dans ses Pinacothèques tant d'œuvres de toutes les écoles, est devenue au XIXe siècle « l'école et comme le laboratoire du goût allemand ». Ville originale, où règne l'harmonie des contraires ; ville des musées, des jardins et des ripailles ; ville d'arts, où l'on pratique excellemment le premier de tous : l'art de vivre.

E. D.

Fritz von Uhde, herausgegeben von Hans ROSENHAGEN. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, gr. in-8°.

C'est le second des artistes allemands modernes auxquels la collection des *Klassiker der Kunst* consacre un volume : avec Moritz von Schwind, qui a du moins l'excuse d'être mort, M. von Uhde prend place de son vivant à côté de Raphaël, Titien, Rembrandt, Corrège, Rubens, Michel-Ange, Velazquez, etc., qui figurent déjà dans la même collection. Voilà un « classique de l'art » qui doit être passablement étonné de se trouver en si haute compagnie, lui dont l'œuvre est si loin de ce qu'on est convenu d'appeler classique.

Deux cent quatre-vingt-cinq reproductions de ses tableaux, commentés par une notice biographique due à M. Hans Rosenhagen, l'écrivain d'art allemand bien connu, montrent les diverses tendances qui se partagent l'art de ce réaliste impressionniste, célèbre un moment pour la singulière façon dont il transporte les scènes bibliques dans le monde des ouvriers allemands d'aujourd'hui ; et ce recueil d'images, toujours tirées avec un grand soin, n'est point déplaisant à feuilleter.

Mais est-il vraiment dans l'idée de la collection, et n'aurait-on pas pu attendre, pour cataloguer, classer et reproduire les œuvres de F. von Uhde, comme on le fait pour celles de Durer et de Rubens, que l'on eût un peu de recul et que la postérité se fût prononcée ?

A. M.

Les Promenades d'un artiste au musée du Louvre, par J.-F. Raffaëlli. — Paris, bibliothèque des « Annales », gr. in-8°.

C'est un beau livre, et instructif. En un style bien personnel, encore que familier, un peintre y donne avec candeur son opinion sur les grands maîtres, et l'on sait, par d'illustres exemples, combien peuvent être riches d'idées ces sortes de confessions. Pour celle-ci, on peut dire sans exagération qu'elle renouvelle le sujet.

Tous ceux qui voudront se faire « une idée large du mouvement des arts », connaître « l'état d'âme superbe de Velazquez ou l'état d'âme prestigieux de Watteau », — ce peintre des femmes « à la grâce pomponnière » — ; tous ceux qui seront curieux de voir l'histoire de l'art mêlée à l'histoire tout court, au temps de François Ier, « ce terrible Bordelais », comme au temps où le trône « échut à la Dubarry ». — « échut n'est pas de trop », remarque finement M. Raffaëlli — , tous ceux-là liront cet ouvrage. Ils ne s'ennuieront pas un seul instant, et ils admireront comment l'auteur, qui sait tout depuis qu'il a écrit son livre, a puisé pour chaque époque aux meilleures sources et mis ses textes en valeur. Remarquant, par exemple, que les couleurs, au temps de Watteau, « n'étaient pas faciles à trouver », il a justifié son observation par ce passage d'une lettre de Watteau à Gersaint : « Je compte aller à la messe à dix heures à Saint-Germain-de-Lauxerrois, et assurément je serai chez toi à midi, car je n'aurai avant qu'une seule visite à faire à l'ami Molinet *qui a un peu de pourpre* depuis quelques jours ».

Il est vrai que M. Raffaëlli cite un peu plus loin, sans le commenter, un mot de Delacroix, disant qu'on peut « faire des chefs-d'œuvre dans la banlieue de Paris » : c'est assez clair, et là, au moins, M. Raffaëlli était sûr de ne pas prendre le Pirée pour un homme.

É. D.

Le Palais des papes d'Avignon, par Félix Digonnet. — Avignon, F. Seguin, in-8°.

Les découvertes architecturales récemment faites au Palais des papes, qu'étudiait naguère le correspondant du *Bulletin*, donnent un regain d'actualité à cette monographie d'un des plus beaux édifices du monde, soigneusement décrit par le savant conservateur du musée Calvet. Au moment où le Palais des papes, définitivement évacué par les troupes qui y étaient casernées depuis trois quarts de siècle, rentre pour ainsi dire dans le domaine public, c'est un ouvrage d'une incontestable utilité que celui de M. Digonnet, car il ne se borne pas à décrire le monument et à en reproduire les aspects principaux, il mêle son histoire à l'histoire de la papauté et montre pourquoi et comment il a été construit, transformé, agrandi, assiégé, dévasté, au cours des siècles. Aussi, ne saurait-il y avoir de meilleure préparation pour le voyageur qui voudra visiter avec profit l'ensemble merveilleux de l'imposante forteresse,

dominant la vallée du Rhône du piédestal de son rocher, que la lecture de cette histoire des papes d'Avignon, faite à l'occasion de leur palais.

Fassent seulement les architectes que le livre de M. Digonnet conserve longtemps son intérêt actuel, c'est-à-dire que les restaurations entreprises restent assez discrètes pour qu'on ne soit pas obligé, à brève échéance, d'augmenter la monographie d'un nouveau chapitre!

É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Trophées*, par José Maria de Heredia. Cinquante compositions de Luc-Olivier Merson, gravées par Léopold Flameng. — Paris, L. Carteret, gr. in-8°, 150 exemplaires numérotés, 800 fr.

— *La Galerie de peinture du Prado à Madrid*, 84 héliogravures sur papier de Hollande. — Munich, Franz Hanfstængel, 14 livraisons de 6 planches chacune, gr. in-f°; 1re livraison, 65 fr.

— *Les Jouets à la World's Fair en 1904, à Saint-Louis (U. S. A.), et l'histoire de la corporation des fabricants de jouets en France*, par Henri D'Allemagne. — Paris, l'auteur, in-4°, pl. en noir et en couleur.

— *North Italian painters of the Renaissance*, by Bernhard Berenson. — New-York, Putnam's, in-8°.

— *L'Art décoratif de Rome, de la fin de la République au IVe siècle*, par Pierre Gusman, 1re série (en 3 fascicules). — Paris, Ch. Eggimann, in-fol., fig. et pl., 60 fr.

— *La Valeur de l'art*, par Guillaume Dubufe. — Paris, E. Flammarion, in-18, 3 fr. 50.

— *Les Grands artistes. Pinturicchio*, par Arnold Goffin. *Jean Goujon*, par Paul Vitry. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, fig., à 2 fr. 50 l'un.

— *Les Villes d'art célèbres. Fontainebleau*, par L. Dimier. *Blois, Chambord et les châteaux du Blésois*, par Fernand Bournon. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°, fig., à 5 fr. l'un.

— *Manuels d'histoire de l'art*, publiés sous la direction de M. Henry Marcel. *La Peinture, des origines au XVIe siècle*, par Louis Hourticq. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 10 fr.

— *Le Palais archiépiscopal de Reims, au point de vue de l'art et de l'histoire du XIIIe au XXe siècle*, par Henri Jadart. — Reims, L. Michaud, in-8°, pl., 3 fr.

— *Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims*, par l'abbé V. Tourneur. — Reims, L. Michaud, in-8°, pl., 3 fr.

— *Les Frères Du Monstier, peintres de la reine Catherine de Médicis, à propos d'une lettre inédite d'Etienne Du Monstier*, par Etienne Moreau-Nélaton. — Paris, E. Lévy, gr. in-8°, pl., 10 fr.

— *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, rédigé sous la direction de M. E. Saglio, par M. Edmond Pottier. Fascicule 41 (*Radius-Sacrificium*). — Paris, Hachette, in-4°, fig., 4 fr.

— *L'Art à l'école*, par M. Couyba. — Paris, Larousse, in-8°, fig., 1 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LA COLLECTION ARMAND-VALTON

AU CABINET DES MÉDAILLES

I

Ce ne sont pas des souvenirs bien éloignés que je rappellerai à la mémoire des lecteurs de la *Revue*, en évoquant, au préambule de cette notice, l'image d'Alfred Armand. Qui ne se rappelle ce grand et affable vieillard, aux traits pleins de noblesse et de fine intelligence, à la démarche distinguée, qui, jusqu'au jour de sa mort, le 29 juin 1888, ne cessa de fréquenter presque quotidiennement le Cabinet des Médailles et le Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale? Qui ne connaît l'admirable portrait en pied qu'exécuta de lui son ami Cabanel? Cette peinture qui représente un homme âgé, assis devant une table, sur laquelle se voient un médaillon, de grands portefeuilles, des statuettes de bronze et de terre cuite, concentrait, — on s'en souvient, — tous les regards au Salon de 1883. Qui n'a remarqué la belle gravure de ce portrait exécutée par M. Bouthelié?

S'il eut de bonne heure un penchant marqué pour les œuvres d'art, Alfred Armand ne fut pas toujours et exclusivement un amateur, un collectionneur de médailles. Né en 1805, il entra à l'École des Beaux-Arts en 1827 et il apprit d'abord l'architecture, sous des maîtres tels qu'Achille Leclère et Provost. Il construisit, jeune encore, la première gare Saint-Lazare et c'est à lui qu'on doit la plupart des grandes gares des chemins de

fer de l'Ouest et du Nord. L'Hôtel du Louvre et le Grand Hôtel sont aussi ses créations, ainsi que plusieurs beaux hôtels particuliers de Paris.

C'est à la suite de grands travaux de ce genre, vers 1863, qu'ayant conquis une certaine indépendance de fortune, il se mit à diriger plus particulièrement et plus librement son esprit du côté de ses goûts de prédilection : l'histoire de l'art et des artistes. Il voyagea en Italie à maintes reprises, visita avec soin, le crayon à la main, en curieux et en chercheur avisé, les musées, les collections privées, les marchands; il collectionna lui-même et se tint en rapports suivis avec l'élite des artistes et des savants; il se lia en particulier avec un homme qui a laissé un nom respecté parmi les amateurs les plus éclairés du XIXe siècle, His de La Salle. Ce dernier sut aviver en lui la passion pour la recherche des belles médailles, jusque-là assez négligées. Armand se mit à recueillir, avec une ardeur qui ne devait jamais se ralentir, non seulement les médailles artistiques de la Renaissance italienne, mais tous les documents écrits, toutes les pièces d'archives qu'il put rencontrer sur les maîtres et leurs œuvres, tous les dessins, toutes les images de monuments quelconques, susceptibles d'éclairer l'histoire des médailles elles-mêmes, celles-ci demeurant toujours le centre et le nœud de cette enquête qu'il prolongea sans répit jusqu'à la fin de sa carrière. De là, cette accumulation de monuments originaux qui forment une incomparable galerie chronologique, autour de laquelle vinrent se grouper, comme des gardes du corps, des séries énormes et singulièrement précieuses pour l'étude, de reproductions, de moulages, de pièces écrites, de photographies, de dessins comparatifs. Ce furent là les archives documentaires qui servirent à Alfred Armand à composer le répertoire devenu classique qui a pour titre : *les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, dont la première édition parut en 1879, et la seconde, en trois volumes, de 1883 à 1887. Il serait superflu de dire les inappréciables services que cet ouvrage rend aux collectionneurs et aux érudits, en leur permettant de classer leurs pièces et de se reconnaître tout de suite au milieu de cette immense production artistique enfantée par les médailleurs de la Renaissance. Mais cette œuvre a un autre mérite qu'il importe de mettre en évidence : c'est que la nomenclature patiemment élaborée par Alfred Armand contribua, plus que toute autre publication plus savante, à orienter le goût du public distingué du côté

de la médaille ; et par là, sans aucun doute, fut provoquée et encouragée dans le domaine pratique la rénovation de l'art de la médaille à laquelle nous assistons si heureusement depuis un quart de siècle.

Devenu le « mieux informé » sur les médailles italiennes et universellement connu comme tel, Alfred Armand était journellement consulté par tous, aussi bien en France qu'à l'étranger. Son obligeance parfaite encourageait jusqu'aux indiscrétions, car il prenait plaisir à mettre entre les mains des chercheurs érudits les matériaux qu'il avait passé sa vie à accumuler, ouvrant à tous les portes de sa bibliothèque, ses albums, ses cartons, son médaillier, si bien qu'en pénétrant chez lui on songeait



Fig. 1. — Didrachme de Tarente agrandi

à ce libéral collectionneur du XVIe siècle, Grollier, qui avait inscrit sur ses livres cette aimable devise : « De la bibliothèque de Grollier et de ses amis ». *Grollerii et amicorum !*

Ce noble désintéressement d'Alfred Armand se prolongea par delà la tombe. Désireux de témoigner sa reconnaissance envers les établissements publics où il avait passé tant d'heures de sa verte vieillesse à travailler, à prendre des notes, à dessiner et décrire des médailles, à compulser des registres, Armand laissa par testament des sommes d'argent importantes et une partie de ses collections pour suppléer à la déplorable insuffisance des crédits dont nos musées et nos bibliothèques sont officiellement dotés. Ces legs enrichirent l'École des Beaux-Arts, les Cabinets des Médailles et des Estampes : ce dernier établissement hérita de lui plus de 200 portefeuilles de photographies et dessins. Alfred

Armand dota aussi la Société française de gravure que présidait son intime ami Henriquel-Dupont.



Fig. 2.
Tétradrachme de Syracuse (agrandi).

Dans les réunions hebdomadaires d'amateurs et d'artistes qui avaient lieu chez His de La Salle, Alfred Armand rencontra Prosper Valton. Une communauté de sentiments et de direction d'esprit ne tarda pas à créer entre eux un lien de sympathie réciproque qui devait être le point de départ d'une collaboration féconde.

M. Prosper Valton, de beaucoup plus jeune que M. Armand, puisqu'il était né en 1834, commença par se mettre en quelque sorte à son école, avide d'écouter sa parole autorisée, désireux de profiter de ses conseils et des fruits de sa longue expérience. Collectionneur au goût éclairé par un savoir très étendu, M. Valton possédait déjà lui-même de belles séries artistiques, surtout un choix de médailles grecques et romaines, quelques bronzes, vases peints et terres cuites; il avait aussi des médailles de la Renaissance et de précieux cartons de dessins de maîtres. Ce fut un bonheur pour lui de rencontrer M. Armand, dont il partageait les captivants entraînements; ce fut une bonne fortune pour M. Armand, déjà au seuil de la vieillesse, de trouver dans M. Valton un collaborateur libre de tout son temps, désintéressé comme lui-même, exempt d'ambition, qui se mit à sa disposition avec un filial dévouement. Ce fut M. Valton qui révisa le manuscrit de la seconde édition des *Médailleurs de la Renaissance*, en surveilla l'impression et fit toutes les vérifications que la vue fatiguée de M. Armand ne lui permettait pas d'entreprendre. Armand et Valton travaillèrent ainsi, plusieurs années



Fig. 3.
Tétradrachme de Syracuse (agrandi).

durant, à la même œuvre, et l'on peut dire qu'ils eurent la même pensée, véeurent de la même vie intellectuelle.

Non seulement M. Valton collabora à la seconde édition du livre d'Armand, mais il travailla à l'enrichissement de la bibliothèque-musée que ce dernier avait formée avec des originaux, des galvanoplasties, des moulages, des dessins de toute provenance. Et ceci explique comment, en dehors des liens de l'amitié la plus sincère, Alfred Armand laissa en mourant ses collections de médailles et de documents annexes, à M. Prosper Valton. Ici, je laisserai la parole à M. Henri de La Tour, mon collègue au Cabinet des Médailles, qui fut l'ami et le confident de M. Valton :



Fig. 1. — Médaillon de Syracuse (agrandi).

« La collaboration intime des deux amis ne fut arrêtée que par la mort d'Armand. L'œuvre commune restait, et il importait de la compléter et de l'améliorer. La collection Armand, en ce qui concerne spécialement les médailles, — car je dois laisser ici de côté l'admirable suite des dessins, — avait été formée surtout en vue de la publication du livre sur les *Médailleurs italiens*, devenu, on le sait, rapidement classique. Elle se composait d'originaux de grande valeur, choisis avec soin, et de moulages classés d'après le plan même du livre, par maîtres et par écoles, et par ordre chronologique à défaut d'attribution certaine ou probable. Cet ensemble

était le plus complet qui existât. Il reste unique en son genre et forme une incomparable série d'études, appréciée de tous les travailleurs. Elle l'était à tel point, à l'étranger surtout, que, plusieurs fois des propositions d'achat furent formulées, notamment par le Kensington Museum[1]. »

Mis en possession de cette précieuse collection par le testament d'Alfred Armand, M. Valton n'en jouit pas en égoïste favorisé. Il ne cessa un seul jour de l'augmenter et de l'améliorer, dans le même esprit scientifique et artistique, par de judicieuses acquisitions d'originaux, l'annexion de moulages, de surmoulés ou de dessins utiles. Jusqu'à sa mort, survenue le 30 novembre 1906, son ambition obstinée fut de perfectionner l'œuvre de son ami, avec l'arrière-pensée, — confiée seulement à quelques intimes, au nombre desquels je m'honore d'avoir été, — de rendre ces collections plus dignes du Cabinet des Médailles, auquel Armand et lui avaient toujours médité de les offrir. Érudit lui-même, M. Valton publia plusieurs notices savantes, soit pour faire connaître des médailles nouvelles qu'il réussissait à acquérir, soit pour fixer l'attribution d'œuvres dignes d'attention et demeurées encore sans état civil. « Ces améliorations constantes, dit encore M. de La Tour, excellent juge en la matière, ont fait de la collection Armand-Valton (ces deux noms doivent rester inséparablement unis), la plus belle série, sans conteste, et le meilleur instrument de travail qui existe pour l'étude de l'art de la médaille italienne à l'époque de la Renaissance. »

En un mot, la collection qui vient d'entrer au Cabinet des Médailles y avait sa place marquée dans l'esprit de ceux qui unirent leurs efforts pour la constituer. C'est pour déférer à leur vœu formel que Mme Valton, qui en était devenue propriétaire à la mort prématurée et si regrettable de son mari, en fit sans tarder don à l'État. Une autre partie des collections dont nous n'avons point à parler ici, — celle des dessins, — fut en même temps donnée à l'École des Beaux-Arts. Mme Valton mit pour toute condition à sa donation qu'elle porterait le titre *Donation Armand-Valton*, associant ainsi ces deux noms dans une indissoluble union.

Les faits que je viens de rapporter se passent de commentaire. Pourrait-on citer un exemple plus noble de désintéressement et de pieux respect pour l'œuvre collective de deux amis disparus ? Le nom de

1. *Revue numismatique*, 1906, p. 502.

Mme Valton doit être associé, dans la reconnaissance publique, à ceux qu'elle a désignés elle-même. J'estime qu'il était bon que ces choses fussent dites et que ces beaux exemples de vertu civique fussent cités, au risque de contrarier de respectables sentiments d'une trop grande modestie.

II

Quelques antiques, — vases peints, statuettes de bronze ou de terre cuite, — choisis par M. Valton pour la décoration extérieure de son médaillier, ornent aujourd'hui les meubles de la *Salle Armand-Valton*, au Cabinet des Médailles. Une amphore grecque en terre cuite d'une exquise élégance, avec une frise d'amours et une corolle de feuilles en relief, une tête égyptienne en basalte, des mascarons de bon style, de grands vases apuliens ne sauraient, malgré leur intérêt, être mis en parallèle avec les admirables séries de médailles disposées en partie dans des vitrines, en partie dans les armoires où M. Valton les a lui-même rangées dans un ordre qui a été scrupuleusement respecté. Il y a d'abord une suite de monnaies grecques et romaines. C'est un choix de trois mille pièces d'or, d'argent et de bronze, rassemblées une à une dans les ventes publiques ou chez les marchands. M. Valton, en les achetant, n'a eu en considération ni la rareté ni l'érudition : il ne s'est pas davantage préoccupé de constituer des séries plus ou moins complètes. Sa seule ambition a été la satisfaction de son goût et de ses yeux, épris de la pureté de la forme. Avec un sens artistique aussi affiné que le sien, je laisse à deviner l'exceptionnelle beauté des exemplaires ainsi rassemblés et se répartissant dans toutes les parties de l'échiquier numismatique : conservation irréprochable, admirable patine, fleur de coin, voilà les



Fig. 5.
Mithridate III, roi de Pont
(220 à 185 avant J.-C.).

qualités que M. Valton a demandées aux pièces grecques et romaines, communes ou rares, avant de leur donner place sur ses tablettes. Qu'on en juge par les quelques échantillons qui illustrent cet article. Le didrachme tarentin (fig. 1) aux types du cavalier et de Taras chevauchant le dauphin, n'est point une pièce rare, mais la beauté de l'exemplaire autant que la pureté du style a séduit M. Valton. J'en dirai autant de ces médailles de Syracuse (fig. 2, 3, 4), tant de fois reproduites et signalées : ce sont d'excellents échantillons d'une suite de chefs-d'œuvre ; l'une de ces têtes d'Aréthuse, d'un caractère encore légèrement archaïque, se caractérise par l'imposante noblesse des traits, le gracieux arrangement des bandelettes qui entourent et retiennent son abondante chevelure ; l'autre, moins ancienne, a un large bandeau qui laisse échapper des cheveux ondulés, agités par un vent violent, si bien qu'on a proposé de reconnaître dans cette image un portrait de la Pythie delphique vaticinant ; enfin, le grand médaillon d'Événète, dit à la coquille, est d'une frappe qui se rencontre rarement aussi parfaite pour les deux côtés à la fois.



Fig. 6. — Mithridate le Grand (120 a 63 avant J.-C.).

Il y a quelques années, j'ai présenté aux lecteurs de la *Revue* des observations sur les origines du portrait sur les monnaies grecques avant Alexandre le Grand ; la collection Valton renferme un merveilleux choix de portraits des satrapes asiatiques des ve et ive siècles avant Jésus-Christ, dont j'ai fait ressortir le caractère personnel, concret et nullement idéal, comme on l'a cru longtemps ; je n'y reviendrai pas aujourd'hui. Mais je ne puis résister au plaisir de faire admirer, dans les figures 5, 6 et 7, des échantillons de portraits royaux après Alexandre, aussi puisés dans le médaillier Valton. Voici d'abord Mithridate III, qui régnait sur le royaume de Pont, vers l'an 200 avant notre ère. Ce prince appartenait à une

dynastie de barbares orientaux dont l'origine réelle est assez obscure, mais qui se prétendait issue de Darius Ier, fils d'Hystaspe, le fondateur de la grande monarchie perse. On ne sait à peu près rien de l'histoire de Mithridate III : mais, en vérité, ses portraits monétaires ne suffisent-ils pas à l'illustrer ? Remarquez cette tête brutale, le front sillonné de rides, la barbe courte, les narines écartées, le cou épais. Qu'avons-nous besoin des historiens ? Ce portrait si réaliste et si volontairement rude ne nous dit-il pas, avec une saisissante éloquence, que nous avons affaire à un chef barbare rôdant autour du monde civilisé ? Est-ce que de notre temps, un prince abyssin, Théodoros ou Ménélik, n'a pas les mêmes traits ?



Fig. 7. — Persée, roi de Macédoine (178 a 168 avant J.-C.).

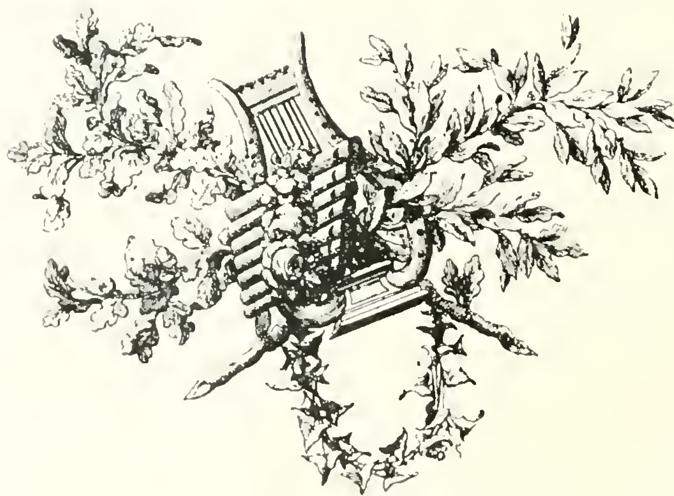
De son fils, Pharnace Ier, qui régna sur le Pont de 185 environ jusqu'à 169 avant Jésus-Christ, Polybe parle trop sobrement, au gré des historiens ; mais qu'importe ! Son portrait, bien individualisé, est bien différent de celui de Mithridate III ; il a du sang nègre dans les veines, ce barbare à la bouche entr'ouverte, à la lèvre inférieure lourde et sensuelle, au nez court et retroussé, au front étroit et plissé ! Mais voici que la race des rois de Pont s'hellénise petit à petit, par des alliances matrimoniales, par l'infiltration de la culture grecque chez les peuplades asiatiques de l'Asie mineure. Voyez la transformation opérée dans le portrait de Mithridate VI Eupator (fig. 6), le grand Mithridate, l'irréconciliable ennemi des Romains, qui ne succomba que sous les coups de Sylla. Il est bien encore un barbare, mais combien manifestement frotté d'hellénisme et initié à la culture grecque et romaine ! Il y a dans sa farouche physionomie une réelle noblesse, digne d'un prince qui aspirait à restaurer l'empire d'Alexandre. Quelle pénétration dans le regard ! quelle énergie dans les plis de cette

bouche sévère ! quel emportement dans cette chevelure désordonnée ! Ce portrait n'est-il pas le vivant commentaire des récits dramatiques des historiens, nous confiant que Mithridate, comme Annibal, fit trembler Rome ?

C'est à une autre race, on le voit sans peine, qu'appartient Persée, le dernier roi de Macédoine, le vaincu de Paul-Émile. Mais son portrait monétaire, fort remarquable aussi (fig. 7), est plutôt celui d'un condottière italien ou d'un chef de partisans. Dans toutes ces belles images royales, qui donnent un si vif attrait à l'illustration des annales de l'antiquité, on ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de l'habileté technique du graveur grec ou de la sincérité réaliste de son œuvre, si utile à l'intelligence de l'histoire.

E. BABELON

(A suivre.)





LAMBERT D'AMSTERDAM

(LAMBERT ZUSTRIS)

Les musées du Louvre, de Lille et de Caen[1], exposent des peintures très séduisantes, dont ils s'accordent à faire honneur à un *Lambert-Frédéric Zustris*, lequel serait un artiste d'Amsterdam, né en 1526, mort en 1600.

En réalité, l'identification de ces tableaux soulève un petit problème d'histoire de l'art. Nous n'en apportons pas la solution, mais nous croyons faire besogne utile en précisant les termes de la question, et surtout en procédant à une opération essentielle en la matière, bien que négligée jusqu'à ce jour, l'analyse et la définition des œuvres.

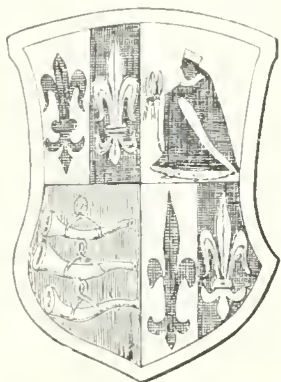
Une consultation des biographies et des livres révèle une grande incertitude de la connaissance, aboutissant à des confusions de personnes que contiennent les notices des catalogues des galeries susnommées.

Et d'abord, l'adjonction du second prénom au premier constitue une lourde erreur, attendu que chacun des deux désigna une personne distincte, le père et le fils ! Quant au nom, il paraît bien n'avoir appartenu ni à l'un ni à l'autre et ne leur avoir été assigné que par suite de l'homo-

1. Ces tableaux, au nombre de quatre, faisaient partie des collections royales. Ils sont mentionnés par l'inventaire qu'en dressa Lebrun en 1683. Ceux que possèdent les musées provinciaux précités furent expédiés de Paris en 1801, en exécution de l'arrêté consulaire du 14 fructidor an IX.

nymie du premier avec un Néerlandais contemporain, d'ailleurs italianisé comme lui, le Liégeois Lambert Lombard, souvent appelé *Susterman*.

On ne s'explique guère une méprise qu'interdisaient des affirmations catégoriques de Guicciardini et de Vasari, tous deux dignes de foi, parce que la documentation de l'historien-voyageur est sérieuse et que l'artiste-biographe connut personnellement le fils. Le premier signale, parmi les peintres éminents de l'ancienne école néerlandaise, un *Lambert d'Amsterdam*[1]. Le second, dans la partie de ses *Vies des peintres*, intitulée *De diversi artisti fiamminghi*, écrit ces lignes, dont la précision ne laisse rien à désirer : « Celebrano ancora per buon pittore *Lamberto d'Amsterdam*, che abitò in Venezia molti anni.. *Questo fu padre di Federigo*, del quale, per essere nostro academico, se ne farà memoria a suo luogo ».



Blason figuré sur le « Jésus apparaissant a Marie-Madeleine ».

Aussi bien, suffisait-il, pour être renseigné, de commencer par le commencement et de regarder les peintures. En effet, d'une part, le tableau que conserve le musée de Caen, porte une signature, d'ailleurs mentionnée par le catalogue de la collection et que nous reproduisons en fac-similé (p. 174) : de l'autre, son auteur est, comme nous le démontrerons, celui des trois autres tableaux que nous présentons et qui forment, à notre connaissance, le lot de Lambert d'Amsterdam.

Abordons maintenant l'essentiel, l'analyse des œuvres que nous examinerons dans un ordre qui, selon nous, correspond à celui de leur création.

Évidemment, la pièce de Caen[2] est l'aînée. Dès l'abord, ce *Baptême de Jésus* frappe par l'importance et la qualité de son paysage. Non seulement la part de celui-ci, dans la composition, est prépondérante, mais encore il annonce un sentiment très vif et une étude prolongée de la nature.

1. *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*. Page 98 de l'édition d'Anvers, en 1567. « Giovanni Cornelis d'Amsterdam pittore eccelente; *Lamberto della medesima terra* »

2. N° 142. Toile. Hauteur, 1m42 ; largeur, 2m40.





C'est encore une caractéristique que la clarté de son harmonie assez bigarrée, où dominent les lilas roses, les bleus célestes, le cobalt clair, les gris de fer ou lilacés, exaltés par le contraste d'ocres, d'orangés, de verts jaunâtres, et par le pouvoir illuminant de nombreuses taches de blanc cru. La matière est assez nourrie et bien planée ; la facture ferme, avec une tendance à la lourdeur.

L'arrangement est décoratif, les personnages sont assez expressifs, les attitudes, les gestes, les draperies ne manquent pas d'élégance. Aussi bien, n'est-ce pas l'un des traits les moins frappants de cette œuvre que son cachet italien, plus exactement vénitien.

La composition sur le thème du *Noli me tangere*, que reproduit notre héliogravure, est une des œuvres les plus séduisantes de la galerie de peintures du musée de Lille [1].

Bien composée, d'une arabesque heureuse dans le détail comme dans l'ensemble, elle plaît et amuse à la fois par l'ordonnance un peu théâtrale de sa perspective et par l'évocation qu'elle permet des aspects d'un jardin d'autrefois.

Nous n'apprécions pas moins la beauté formelle de Jésus, l'élégance et la dignité de son attitude et de son geste. Nous sommes encore affectés par la vivacité du sentiment qu'expriment si heureusement la physionomie et le mouvement de Madeleine. Et nous n'avons garde de regretter ce qu'il y a d'un peu sommaire dans l'imitation, notamment dans celle des chairs, très largement modelées par demi-teintes d'un gris bleuâtre et par des ombres rougeâtres.

Une même note de distinction caractérise le coloris, établi en une matière très fluide, d'une touche très légère : sa richesse est discrète et harmonieuse.

Il a pour clefs d'abord le jaune d'or de la robe de Madeleine, ensuite le pourpre vineux clair du manteau de Jésus.

A la première se rapportent des blonds chauds, des ocres mêlées de terre de Sienne, un gris jaunâtre et beaucoup d'orangé, léger ou

1. N° 916. Toile. Haut., 1m34 ; larg., 1m92. — Expédié de Paris avec attribution à Dosso Dossi. Les armoiries qui timbrent l'angle gauche inférieur du tableau indiquent qu'il appartint aux Fugger d'Augsburg, devenus comtes de Kirchberg et barons de Weissenhorn.

chargé. A la seconde se rattachent d'opulentes écarlates, des roses très accentués et maintes parcelles de vermillon carminé. La mise en valeur de la gamme dominante est assurée par divers gris bleutés, par des lilas éteints et par de l'outremer lilacé. La deuxième série reçoit le même service d'un vert anglais, d'un vert jaunâtre et de verts francs dispersés sur les verdures. Enfin, des vivacités sont introduites par d'assez nombreuses taches de blanc.

Notre attribution se fonde sur une comparaison de la pièce avec *le Baptême de Jésus* du musée de Caen. Sans doute, entre les deux tableaux se manifeste une différence de qualité qui, dans une bonne mesure, doit tenir à une assez grande différence d'âge : plus récent, le second offre un dessin plus sûr, une harmonie plus lumineuse, un faire plus raffiné. N'empêche que leur parenté est frappante au premier regard et quel que soit le point de vue : elle est signalée par la ressemblance des types sous le triple

Lamberts de Amsterdam

SIGNATURE DU « BAPTÊME DU CHRIST », DU MUSÉE DE CAEN.

rapport des traits, du teint et de la couleur des cheveux ; par une même manière de modeler la chair et de disposer les draperies ; par une conception et un rendu semblables du paysage, avec une même profondeur de perspective, un même arrangement et une même conformation des arbres ; par un échantillonnage exactement pareil du ciel, des lointains, des verdures, celles de la terre spécialement caractérisées par une forte proportion de teintes jaunes et orangées ; enfin, par une même préférence pour l'harmonie claire et la nuance tendre. Aussi bien distingue-t-on sur notre toile, au-dessous de l'écusson, des traces du nom du maître.

Une *Judith tenant la tête d'Holopherne*[1], également exposée au musée de Lille, paraît une œuvre contemporaine de la précédente et, d'une manière générale, elle appelle les mêmes observations. Toutefois, il convient de noter une moindre beauté de la composition, une clarté

1. N° 915. Toile. Haut., 1m13, larg., 0m95. — Expédié de Paris avec attribution à C. Allori.



LAMBERT D'AMSTERDAM. — LE BAPTÊME DU CHRIST.

Musée de Caen.

plus grande de l'harmonie, une dilution marquée de la matière, un développement du rôle du blanc.

Comme il convenait, l'héroïne réunit sur elle les bases des deux gammes fondamentales de l'harmonie, lesquelles ressortissent l'une au jaune, l'autre au rouge. L'or chaud de sa chevelure, l'or fauve rabattu de son manteau, l'or brillant de ses bijoux font pendant au rose de son teint et au rose vineux chaud de sa robe. Les deux séries bénéficient également de leur contraste avec une nuance intermédiaire entre le bleu et le vert, à la façon vénitienne, et qui colore la doublure du manteau. La première se prolonge par des ors, des teintes crémeuses, des ocres assombries. La seconde joue avec de grandes surfaces vertes — vert bouteille sombre, vert mousse clair, vert sulfuré dans le goût de Goijen.



LAMBERT D'AMSTERDAM. — JUDITH.
Musée de Lille.

Dans Judith nous reconnaissons, à première vue, non seulement les traits de la Madeleine que nous venons de présenter, mais encore, dans une large mesure, son genre d'expression. Elle ne ressemble pas moins, par sa manière de lever les yeux, comme par son visage, à une figure du *Baptême de Jésus*, une jeune femme presque nue, étendae sur un rocher au bord du Jourdain, les yeux au ciel.

Des œuvres connues de Lambert d'Amsterdam, l'exquise *Vénus*[1], qui

1. N° 2640. Toile. Hauteur, 1m51 ; largeur, 1m83.



Photographie Braun, Clément et Cie

LAMBERT D'AMSTERDAM. — VENUS ET L'AMOUR.

Musée du Louvre.

est restée au Louvre, est certainement la plus récente. Par rapport aux peintures de Lille, elle marque un progrès de l'italianisation de l'artiste qui, sans égaler celui qui les différencie de la pièce du musée de Caen, n'en est pas moins considérable. Elle montre, en effet, plus d'éloquence et plus de distinction : la forme est plus svelte, la physionomie plus fine, l'attitude plus recherchée, l'arabesque des lignes plus harmonieuse.

Cependant, la communauté d'origine saute aux yeux, trahie par la répétition des caractères essentiels de la manière que révèlent les tableaux précédents. De part et d'autre, c'est le même genre de modelé, déterminé par une pareille gradation de gris bleutés et de bistres rougeâtres ; c'est aussi le même principe de coloris, la même opulence contenue de la palette, la même ordonnance d'une dominante jaune, blonde ou fauve, que contrastent doucement des gris de fer, des gris lilacés, des lilas francs ou empourprés ; c'est la même matière légère, la même touche ample et souple ; c'est encore le parti-pris d'introduire au premier plan une forte note de vert sombre, et, en arrière, un élément vermillon carminé, de nuancer les feuillages d'orangé et le ciel de bleu lilacé, de creuser une perspective profonde.

La localisation géographique et chronologique de la production de ces œuvres est commandée par les particularités suivantes : le paysage du *Baptême de Jésus* est italien, un aspect des avant-monts méridionaux des Alpes ; italien aussi le jardin où Jésus apparaît à Madeleine ; italien encore son habillement et celui de Judith. Quant à la date, les costumes la placent dans le second quart du XVIe siècle, en accord avec le texte de Vasari qui parle de Lambert au passé.

Ce qu'il y a d'un peu hybride dans cet art et, on ne saurait le nier, de réussi dans l'alliage qu'il a tenté, s'explique par la nationalité mixte de l'auteur, Néerlandais d'Amsterdam, si bien naturalisé Vénitien, que Vasari a pu écrire « Lamberto d'Amsterdam che... aveva benissimo la maniera italiana ».

François BENOIT

LA PORCELAINE HOLLANDAISE[1]

II



Pour retracer l'histoire de la porcelaine hollandaise, nous ne sommes plus, comme jadis pour celle de la faïence de Delft, obligé de chercher notre route au milieu des obscurités lointaines, de faire la lumière à l'aide de poudreux documents d'archives, ou de commentaires imprécis et souvent contradictoires. Nous ne nous trouvons plus en présence d'une artistique industrie, qui naît obscurément du sol, grandit lentement, se développe, et, comme un arbre majestueux, étend ses bienfaisants rameaux à travers deux siècles. La porcelaine hollandaise ressemble plutot à une de ces fleurs rares, délicates et charmantes, importées du dehors, que les conditions mêmes de leur culture condamnent à une existence fragile et de peu de durée; et, pour retracer cette rapide carrière, nous possédons des documents contemporains, par conséquent de tout repos.

Le plus important d'entre ces documents consiste en un précieux livre, consacré spécialement à la porcelaine, écrit d'abord en français par le comte de Milly, traduit en hollandais par un chimiste distingué d'Amsterdam, P. J. Kasteleyn, revu par son traducteur, complété avec une conscience rare, pour tout ce qui concerne les manufactures néerlandaises, et publié à Dordrecht en 1789[2]. Le traducteur hollandais ne parle que de ce qu'il

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 81.

2. *De Porcelein fabriek of volledige Beschrijving der Kunst om Porcelein te maaken* (Dordrecht, [illegible]) 219 à 224.

connait, raconte ce qu'il a vu, note ce qu'il a constaté. Nous pouvons donc lui faire confiance, quitte à compléter son récit par d'autres témoignages non moins dignes de foi.

Après nous avoir entretenus, avec de grands éloges, d'une fabrique de faïences érigée sur l'*Overtomschenweeg*, près d'Amsterdam, et qui, malgré la supériorité de ses produits, fondée en 1754, dut en 1762 fermer ses portes et éteindre ses fours, P. J. Kasteleyn nous apprend qu'un noble Hollandais, le comte de Gronsveld[1], se rendit acquéreur deux ans plus tard de l'usine en question et de son matériel, et transporta celui-ci à Wesp, où il établit à ses frais une première manufacture de porcelaine.

A cet effet, nous dit notre chimiste, le comte fit venir des ouvriers étrangers. Le moment pour provoquer cet exode était, comme le remarque Marryat[2], singulièrement bien choisi. La guerre de Sept ans, qui tirait à sa fin, avait en Allemagne ruiné la plupart des manufactures existantes, et les ouvriers de ces manufactures, ne craignant rien tant que d'être contraints d'aller travailler en Prusse, s'expatriaient avec empressement. Grâce à ces collaborateurs expérimentés, on fabriqua à Wesp, presque sans tâtonnements, des ouvrages satisfaisants. Et peut-être est-ce dans la nationalité non déguisée de ces ouvriers de la première heure, ou dans ce fait que les fabriques allemandes avaient à peu près cessé de produire, qu'il faut chercher l'explication de la première marque que le comte apposa sur ses produits. Il se crut autorisé, en effet, à contrefaire la marque de Saxe, avec les deux épées croisées, ne la particularisant que par l'adjonction de trois points.



BOUGEOIR EN PORCELAINE DE LOOSDRECHT.
Amsterdam, musée Willet-Holthuysen.

En 1765, les ouvrages réalisés donnaient une telle satisfaction au comte, et jouissaient en Hollande d'une réputation si bien assise, que le

1. Notre hobereau porcelainier signait : comte de Gronsfeld. Les documents diplomatiques le qualifient souvent de baron.

2. J. Marryat, *Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, Paris, 1866.

propriétaire de Wesp, à l'instigation sans doute de son contremaître, un sieur Picot, vraisemblablement de nationalité française, n'hésita pas, soutenu par la gracieuse intervention de Desrivaux, notre chargé d'affaires à La Haye, à proposer au gouvernement français de réunir sa manufacture à celle de Sèvres. Le mémoire qui ouvre ces négociations, ainsi que la correspondance à laquelle elles donnèrent lieu, existent encore aux archives de notre grande manufacture nationale [1].

Ce mémoire qui vante, avec de grands éloges, le goût et le caractère artistique de nos porcelaines, et qui offre de mettre à la disposition de nos céramistes une pâte dure de qualité irréprochable, fut d'abord bien accueilli. Le sieur Picot fut invité à se rendre à Paris, pour y procéder à des expériences concluantes. Il partit, se faisant suivre de caisses et de ballots renfermant des pâtes et des porcelaines fabriquées, lesquels, par suite de complications de route et de difficultés de douane, ne parvinrent à Paris que l'année suivante.

Malheureusement, l'avis des savants qui, entre temps, avaient été consultés, ne fut pas aussi favorable à notre exportateur que l'avait été l'intervention diplomatique. Un rapport signé de l'illustre chimiste Macquer signale les dangers présentés par un traité comme celui qu'on nous proposait. Il insiste sur la difficulté de tirer de pays étrangers les matières nécessaires, dont le transport, en cas de guerre, peut être subitement arrêté. Il fait remarquer, en outre, que déjà en 1753, le sieur Boileau, directeur de Sèvres, avait acheté de Paul Hannong la composition de la pâte de Meissen, et que, pour ces mêmes raisons, il n'a pu être donné une suite pratique à cette acquisition. Or, le sieur Picot n'offre pas autre chose. Mieux vaut encourager les chimistes à rechercher en France des gisements de terre blanche analogues à celle de la Saxe, etc. [2].

1. Carton 3 A, p. 3. La liasse qui contient ces documents porte sur sa chemise, de la main même de Riocreux : *Négociations pour réunir à la manufacture de Sèvres, la manufacture en pâte dure de Wesp en Hollande 1767 1770*.

2. A. Brongniart (*Traité des arts céramiques*, Paris, 1877, t. II, p. 501) raconte dans leur détail ces négociations avec les Hannong père et fils, qui aboutirent à deux traités (1753 à 1761). On trouve dans les archives de la manufacture de Sèvres une description des procédés révélés à Boileau et portant, avec la signature de P. A. Hannong, la date du 1er septembre 1753. Mais ce traité, pas plus que celui de 1761, ne put être suivi d'effet. « On vit bientôt, écrit Brongniart, l'impossibilité de le [illegible] l'exécution par défaut des matières premières, le kaolin et le feldspath, et, en 1765, époque [illegible] la découverte du kaolin en France, on liquida au sieur Hannong ses créances de toute espèce, [illegible]ennant [illegible] francs et une pension viagère de 1.200 livres. »

Macquer était d'autant mieux fondé à présenter ces objections, que, dès 1765, Guettard avait fait connaître à l'Académie des Sciences dans sa séance du 13 novembre qu'il avait découvert, auprès d'Alençon, des terres à porcelaine analogues aux kaolins de la Chine[1], et avait présenté à la savante compagnie les premiers essais réalisés par lui, à Bagnolet, dans le laboratoire du duc d'Orléans. Ajoutons qu'on était à la veille d'exploiter les gisements de Saint-Yrieix, qui allaient lui permettre, à lui Macquer, de soumettre en septembre 1769, à la même Académie, un mémoire décisif et des pièces de porcelaine fabriquées à Sèvres, en un kaolin de France, qui ne le cédait en rien comme qualité à celui de Meissen, et n'empruntait rien à l'étranger.



Pot a lait en porcelaine de Loosdrecht.
Londres, musée de South Kensington.

Picot protesta naturellement contre les conclusions de l'illustre savant. Il argua de son déplacement. On lui répondit qu'on lui avait demandé des échantillons et qu'on ne l'avait nullement prié de les accompagner de sa personne. Enfin, après bien des écritures échangées, le 18 juillet 1768, le comte de Gronsveld, dans une lettre des plus courtoises, remerciait M. de Choiseul de la bienveillance qu'on lui avait témoignée, exprimait le regret de n'avoir pu contracter une union par lui vivement désirée, et sollicitait la haute protection du ministre pour un acquéreur qu'il avait trouvé à Paris, « et

1. Cf. *Histoire de la découverte faite en France de matières semblables à celles dont la porcelaine de Chine est composée.* Paris, 1765, in-4° ; 1766, in-12.

aussi, ajoutait-il, pour un établissement dont le succès m'intéresse comme vendeur ».

Cet acquéreur, qui se proposait de fonder en France une manufacture de porcelaine, se nommait de la Saule. C'était malheureusement un coquin : et, au dossier que nous interrogeons, nous trouvons, à côté d'une lettre déplorant « l'aveugle facilité » avec laquelle le comte s'est livré à des intrigants qui l'ont gravement compromis, une autre lettre, dans laquelle Gronsveld nous apprend qu'il a été obligé de quitter la Hollande *incognito*, se déguisant sous le nom de M. de la Vigne (10 avril 1769), ainsi qu'une note portant que de la Saule a été poursuivi et arrêté (2 septembre de la même année).

Ces événements avaient dû grandement ébranler la situation financière du noble manufacturier de Wesp. D'autres causes de malaise vinrent s'ajouter à ce premier échec. Après la cessation des hostilités, les manufactures allemandes s'étaient relevées. Les ouvriers faisaient retour à leur pays d'origine. A la difficulté de recruter le personnel, se joignit l'importation intensive de la porcelaine japonaise, qui fit baisser les prix des produits similaires fabriqués en Europe. Ceux que pouvait obtenir la production de Wesp n'étaient plus en rapport avec les dépenses auxquelles une main d'œuvre, devenue subitement plus coûteuse, obligeait les directeurs de l'exploitation. Après avoir lutté encore pendant deux années, ce premier établissement sombra.

Un *predikant* hollandais, le pasteur Moll ou de Moll, se persuada, — quoiqu'il fût lui aussi assez inexpérimenté en ces délicates matières, — qu'il pourrait réussir là où un hobereau n'avait éprouvé que de fâcheux revers. Il acquit le matériel délaissé de Wesp, avec ses pâtes, ses moules, ses pièces en cours d'exécution, et s'établit à Loosdrecht. Animé d'une louable ardeur, il se mit à l'œuvre, rassembla ce qui était demeuré de l'ancien personnel et parvint, à force d'activité, de volonté, d'énergie, à obtenir des porcelaines assez parfaites, non seulement pour trouver dans le pays un certain écoulement, — de Moll avait établi un magasin de vente à Amsterdam, — mais pour être appréciées même à l'étranger[1].

Malheureusement des causes identiques devaient produire de pareils effets. Les prix de vente étaient loin de couvrir les frais généraux. Malgré

1. Kasteleyn, *De Porceleinfabriek*, p. 220.

sa vaillante ardeur, le brave *predikant* ne tarda pas à se trouver débordé. Ses ressources n'étaient pas inépuisables. Dès l'année 1779[1] il se voyait obligé de solliciter le secours de capitalistes étrangers. L'affaire fut mise en actions. Un projet de souscription fut soumis au public. Il s'agissait d'une commandite de deux cent mille florins, divisée en quatre cents parts, remboursables par voie de tirage au sort, soit en argent, soit en produits de la manufacture[2]. Quel fut le résultat de cette transformation ? — Peu satisfaisant sans doute. Ce que nous savons mieux, c'est que la mort vint,



Bol en porcelaine d'Amstel.

Musée céramique de Limoges

en 1782, délivrer le bon pasteur de ses préoccupations industrielles et de ses soucis d'argent.

Confiants dans une devise qui fut toujours chère à leur pays : *Eendragt maakt magt* l'union fait la force , quelques capitalistes hollandais reprirent l'affaire. Peut-être se trouvait-il parmi eux un certain nombre des actionnaires qui, en 1779, avaient répondu à l'appel désespéré du brave de Moll. C'étaient en tout cas Kasteleyn l'affirme tous gens riches, considérables, distingués[3].

1. Nous devons cette révélation à M. W. Woogsgeers de Loosdrecht.

2. Un projet de souscription fut imprimé et publié, par les soins du libraire Hendrick Botter, chez qui on pouvait en prendre connaissance. Les souscriptions étaient reçues chez le notaire Reinier van Ebergen, demeurant à Amsterdam, sur le Keizergracht

3. « *Zeer aanzienlijke en vermogende Heeren* » C'étaient les sieurs J. Rendorp, A. Dedel, C. van der Hoop, Gysbz et J. Hope, appartenant aux premières familles du pays.

En 1784, ces *hoofdparticipanten* transportèrent la fabrique sur les rives de l'Amstel, près de l'Omval, au lieu dit : *Moolentje*, et lui donnèrent pour directeur un Allemand, F. Daueber (*alias* Daüber), homme intelligent, très capable et, de plus, fort expérimenté.

« J'ai eu maintes fois l'occasion de visiter cette fabrique et ses magasins, écrit Kasteleyn, et je n'en suis jamais revenu sans une vive satisfaction et une admiration réelle[1]. » C'est là, en effet, que furent exécutés les ouvrages si distingués qu'on désigne dans la curiosité sous le nom de « vieil Amstel » (*oude Amstel*). Pour justifier son légitime enthousiasme, notre chimiste prend soin d'énumérer les mérites qui caractérisaient cette production encore très estimée et vraiment remarquable.

« Cette porcelaine, écrit-il, possède les plus hautes qualités et les plus désirables : translucidité, finesse de grain, blancheur, solidité, résistance au feu. L'émail en est splendide, les couleurs et la dorure peuvent supporter la comparaison avec les plus belles porcelaines étrangères. » — Puis, passant à l'examen des magasins : « On y voit, ajoute-t-il, toutes sortes de services pour le thé, le dessert, le café, la table, admirablement nuancés, et décorés de la façon la plus artistique. On y trouve des groupes, des bustes, des chandeliers, des vases, des vasques, le tout en biscuit ou richement peint, et jusqu'à des fleurs imitant parfaitement la nature ». Et notre chimiste enthousiaste s'écrie, en guise de conclusion : « Cette manufacture mériterait d'être classée la première de l'Europe ! »

Pourquoi faut-il que ces éloges mérités soient comme obscurcis par des prévisions fâcheuses, et que leur auteur laisse pressentir ces « pires destins » qui n'épargnent pas les « plus belles choses » ? Au moment où notre guide écrit, il a le pressentiment que les bailleurs de fonds éprouvent ce sentiment de lassitude qui précède toujours les catastrophes industrielles. Des frais généraux exagérés enlèvent à l'exploitation tout espoir de rémunération sérieuse, et il se demande avec inquiétude si une nation riche, industrieuse, laissera péricliter un établissement qui lui fait le plus grand honneur.

Enfin, parvenu au terme de son étude, au moment où, dit-il, « cette feuille va s'imprimer » (1788), il se fait une joie d'annoncer qu'un groupe de commanditaires s'est reformé, résolu à ne pas déserter la partie. Avec

1. Kasteleyn, *op. cit.*, p. 221.



SERVICE EN PORCELAINE DE LOOSDRECHT, AMSTEL ET LA HAYE.

Appartenant à M. Obreen, à S'Graveland

l'appui financier des banquiers Rendorp et Cie, van der Hoop, Gijsbz, et de quelques actionnaires, Daucher put, en effet, maintenir jusqu'à sa mort cette belle fabrication, qui porte dans le monde des collectionneurs le nom de « nouvel Amstel » (*nieuwe Amstel*). En 1799, G. Dommer lui succéda, et c'est grâce à la gestion prudente et habile de ce nouveau directeur que la manufacture traversa la crise nouvelle, qui allait amener finalement le roi Louis sur le trône hollandais.

On voudrait ignorer la protection éclairée dont ce monarque improvisé honora les arts de sa nouvelle patrie, que la chose serait difficile, car il a pris soin de nous édifier lui-même sur ce point délicat[1].

Dès son avènement (1806-1807), il créa un directeur général des Beaux-Arts, une Académie, un journal mensuel des arts, organe de cette direction et de cette Académie, une École de Rome et une École de Paris pour les peintres, un Institut général des Sciences et des Arts, des expositions de l'industrie, etc. La manufacture de porcelaine, — en souvenir sans doute de celle de Sèvres, — obtint sa large part dans ces faveurs bien inespérées, si l'on tient compte des souffrances que causaient l'état de guerre permanente et le Blocus continental. Une subvention annuelle de vingt mille florins lui permit de subsister jusqu'en 1810, où elle disparut avec le régime qui l'avait généreusement subventionnée[2].

Relativement à la fabrique de porcelaines de La Haye, Kasteleyn se montre infiniment plus bref que pour les précédentes. Il se borne à constater son existence. Il n'omet pas le nom de son *directeur* (en français dans le texte), qu'il appelle J. F. van Lynker; il nous apprend que, dans ses ateliers, on décorait surtout des porcelaines étrangères; et, s'il ne nous fournit pas de détails plus circonstanciés sur sa production, « c'est, nous dit-il, que ce *directeur* n'a pas daigné répondre à la demande écrite qu'il lui avait adressée[3] ».

Heureusement, il nous est permis de suppléer à son ignorance en puisant à d'autres sources d'information. Nous possédons notamment une consciencieuse enquête à laquelle procéda, en 1853, un membre du conseil municipal de la Résidence. Et cette enquête de J. B. Weeninck, faite sur la

1. *Documents historiques et réflexions sur le gouvernement de la Hollande*, par Louis Bonaparte, ex roi de Hollande. Paris, 1820, t. II, p. 22, 23, 276, 277, etc.

2. J. G. Th. Graesse, *Abriss der Geschichte des Porzellans*, etc., p. 81 et suiv.

3. P. J. Kasteleyn, *De Porceleinfabriek*, p. 224

demande d'amis anglais, qui, dès cette époque, s'intéressaient à la porcelaine de La Haye, s'appuie sur des dépositions singulièrement précises[1].

C'est, nous venons de le dire, à un Allemand du nom de Jan Lyncker (*alias* Linker, van Lyncker, Leichner, etc.), que revient la fondation de cet établissement. Ce Lyncker, né à Vienne en 1718, plus tard employé à Dresde et prétendant avoir été contremaître à Meissen, était venu, en 1770, à la kermesse de La Haye, où il avait tenu une boutique de toutes sortes de porcelaines de Saxe et de France[2].

La tentative avait sans doute réussi à souhait ; aussi Lyncker résolut-il de s'établir en permanence dans cette ville hospitalière. Déjà, en 1771, on signale, sur le côté occidental de la *Bagynenstraat*, une maison qualifiée « fabrique de porcelaines », et qui, vraisemblablement, n'était qu'un dépôt de céramiques allemandes ou belges, dans lequel on débitait également du linge de table, des dentelles, etc. Nous avons dit plus haut qu'en 1779, Lyncker obtint de l'administration municipale, sous forme d'avances ou de prêt, un subside de 10.000 florins.



TASSE ET SOUCOUPE EN PORCELAINE DE LA HAYE.
La Haye, Gemeente Museum.

Cette subvention lui permit certainement de développer sa fabrication, et c'est sans doute vers ce temps qu'il fit construire plusieurs fours, par un personnage singulier, aux connaissances universelles, dont J.-B. Weeninck célèbre les multiples talents, qu'il nous dit originaire de Nootdorp,

1. Cette enquête fit l'objet, en 1863, d'une communication à la Société pour l'Étude de l'Histoire de la Haye. A l'époque de cette communication, J. B. Weeninck était mort.

2. Articles tirés des *Mededeelingen der Vereeniging* et du *Kunstbode* de 1881, cités par M. Servaas van Rooyen (*Catalogus van het Gemeente Museum van 's Gravenhage*, p. 70).

mais dont il ne nous révèle pas le nom. Ce personnage si expérimenté paraît avoir, par la suite, gouverné la cuisson de la porcelaine.

Ce qui nous importe davantage, c'est de savoir que notre porcelainier s'était, en même temps, assuré la collaboration du peintre Leonardus Temming, déjà connu pour ses portraits en miniature, artiste distingué (qu'Immerzeel qualifie *bekwaam miniatuurschilder*), et que ses talents appréciés même de ses confrères, allaient faire nommer directeur-adjoint d'une association artistique, alors fort considérée, la société *Pictura*[1]. Ce fait est d'une importance capitale, puisque c'est principalement par la décoration que se distingua la manufacture de La Haye, et qu'on y décora beaucoup de porcelaines étrangères.

Une autre particularité intéressante à connaître, c'est que Léonard Temming était élève de Benjamin Bolomey, lequel avait étudié à Paris, dans l'atelier de François Boucher, et en avait adopté la manière[2]. Ce qui explique comment certaines porcelaines de La Haye sont enjolivées d'amours aimables, de petits génies potelés, dont l'élégance et la grâce factice contrastent singulièrement avec l'esthétique plus grave adoptée par l'art hollandais. Mais ni le très réel talent de Temming, ni les subsides de la municipalité, ne suffirent à assurer la prospérité de la manufacture. Ce fut également en vain que les bourgmestres de La Haye, désireux de ne pas laisser péricliter une industrie artistique qui faisait honneur à leur ville, autorisèrent ces loteries dont il a été déjà dit un mot.

Elles furent au nombre de huit et tirées à des époques relativement rapprochées[3]. Le premier tirage de ces loteries successives eut lieu le 2 et le 3 août 1779. Il comportait un millier de lots. La *s'Gravenhaagsche Courant* du 3 avril 1780 en annonce une seconde, et nous apprend que les billets, du prix de dix florins et demi, se trouvaient chez tous les libraires

1. Leonardus Temminck ou Temming était né à La Haye en 1746, suivant Immerzeel (*de Levens en Werken*, etc., t. III, p. 130) et en 1753, suivant Ch. Kramm (*de Levens en Werken*, etc., t. VI, p. 1607), il mourut en 1813. Il était l'élève de Benjamin Bolomey, peintre de talent, suisse d'origine, qui, à Paris, avait fréquenté l'atelier de Boucher, où il s'était assimilé une grâce maniérée qui fut très appréciée en Hollande. Fixé à La Haye, Bolomey devint doyen et administrateur de l'Académie de peinture.

2. Ces détails furent fournis à J. B. Weenink par deux de ses collègues au Conseil municipal de La Haye, qui, au temps de leur extrême jeunesse, avaient visité l'usine, alors en pleine activité.

3. On trouve de ces loteries annoncées dans la *s'Gravenhaagsche Courant*, presque d'année en année jusqu'en 1788. La liste du tirage du 3 août 1779 est encore conservée aux Archives de la ville de La Haye.

des grandes villes hollandaises. Malgré le bon accueil que paraissent avoir reçu ces loteries, alors très goûtées dans les Pays-Bas, lorsque Lyncker mourut, en 1781, il laissait sa famille dans une situation obérée.

Sa veuve, néanmoins, continua d'exploiter la manufacture, et si nous en croyons certains recueils allemands, le *Deutsches Museum* par exemple, elle s'efforça de masquer, par des récits étrangement exagérés, les difficultés avec lesquelles elle était aux prises[1], et qui se perpétuèrent sous l'admi-



POT A CRÈME ET SOUCOUPE EN PORCELAINE DE LA HAYE.
La Haye, *Gemeente Museum*

nistration de son fils, qui lui succéda. Mais le *bluff* même le plus audacieux ne pouvait remédier aux conditions défectueuses d'une exploitation que les crises politiques successives achevèrent de rendre impossible. La der-

1. « Parmi d'autres curiosités de cette ville (de La Haye), j'ai visité une fabrique de porcelaine fondée il y a quelques années. Elle est exploitée par des Allemands, sous la raison sociale *Lynker und Kompagnie*. Elle emploie une quarantaine de personnes, et l'on m'a assuré qu'elle exporte chaque année pour 600.000 florins de produits dans le Levant. Pour moi j'estime que c'est une pure fanfaronnade (*ziemliche Aufschneiderei*). Cette marchandise, toutefois, ne saurait trouver facilement des acheteurs que dans le Levant. Pour la pâte, les formes, le décor, cette porcelaine ne peut, en effet, supporter la comparaison avec celle de Berlin ou de Meissen, et cependant elle est d'un prix très élevé » (*Briefe aus Holland*, dans le *Deutsches Museum* de mars et mai 1782, cité dans le *Catalogus van het gemeente Museum van s'Gravenhage*, p. 71).

nière loterie, quoiqu'annoncée à grand renfort de réclame, et bien qu'au dernier moment on eût abaissé les prix des billets, ne réussit pas. Le tirage, que la *Gazette de La Haye* du 23 juillet 1788 indiquait comme devant avoir lieu quatorze jours plus tard, ne put être effectué [1].

Lyncker fils était en fuite. Sa femme s'était réfugiée à Amsterdam. La faillite fut déclarée. On dut placer la fabrique sous sequestre. En vain, Jan François Lyncker reparut-il en 1789, demandant à être remis à la tête de l'exploitation ; sa requête fut rejetée, et, le 17 décembre 1790, les bâtiments où Temming avait peint tant de délicats petits chefs-d'œuvre furent vendus pour 3.950 florins.

On peut dire que la porcelaine de La Haye avait vécu, car nous ne pouvons signaler que pour mémoire une autre fabrique, établie dans cette charmante ville en 1843, sous la raison sociale J. Steffen et F. Hüpsch, et dont les produits ne sauraient intéresser nos lecteurs.

Ici se termine la partie historique de notre travail. Il ne nous reste plus que quelques mots à dire de la production de ces manufactures concurrentes ou successives, et des caractères particuliers qui différencient leur fabrication. Malheureusement ces caractères ne peuvent être très apparents que pour des observateurs fort expérimentés.

Les pâtes exclusivement composées de matières uniformément tirées du dehors, et de même provenance pour nos quatre manufactures, ne presentent pas dans leur composition de particularités typiques, pouvant les faire facilement reconnaitre. Les inégalités qu'on relève dans leur pureté, leur finesse, leur blancheur, sont attribuables, en effet, bien moins à la façon dont elles furent respectivement traitées, qu'à l'irrégularité fatale des fournitures allemandes de kaolin et de feldspath. Pour le reste, les confusions sont également faciles.

Ainsi que le constate fort justement un juge compétent et fort exactement renseigné sur ces délicates matières [2], cette circonstance, que chaque fois qu'une nouvelle fabrique fut fondée sur les ruines d'une manufacture abandonnée, le matériel et le personnel de celle-ci furent utilisés par les nouveaux exploitants, devait forcément amener une grande ressemblance dans les produits des trois ou plutôt des quatre fabriques qui

1. Servaas van Rooyen, *De Hofstad Letterkundig Weekblad voor Nederland*, loc. cit.
2. *Catalogus eener Verzameling Oudheden tentoongesteld in de Sype* (Nieuw Loosdrecht, 1904).

se succédèrent. Ce sont les mêmes modèles en effet qui se perpétuent, si bien qu'on trouve dans un même service des pièces identiques à celles d'une fabrication antérieure, portant la marque de la nouvelle fabrication.

On remarque toutefois, dans les ouvrages de Wesp, — au moins dans ceux des premiers temps, — une relative pesanteur de formes, qu'on ne retrouve pas dans les produits postérieurs. Cette lourdeur provient sans doute de ce que le comte de Gronsveld, en se rendant acquéreur du matériel de la faïencerie de l'*Overtomschenweeg*, conserva une partie du personnel, et l'utilisa à tourner et façonner ses pâtes nouvelles, jusqu'au jour où ces faïenciers purent être remplacés par d'autres ouvriers, plus au courant de la façon dont il fallait traiter la porcelaine.



AIGUIÈRE EN PORCELAINE DE LA HAYE.
Musée de Sèvres.

Quant au bon pasteur de Moll, dont on ne saurait contester ni l'esprit audacieux, ni la grande énergie, désireux de combattre la concurrence étrangère avec ses propres armes, il ne se fit pas faute d'imiter à Loosdrecht (comme on l'avait fait du reste dans les derniers temps à Wesp), les modèles de Saxe et ceux aussi de Sèvres, déjà très appréciés. Il poussa même l'imitation si loin, qu'elle s'étendit jusqu'aux marques de ces fabriques, à ce point, que parfois ces dernières apparaissent très visibles, alors que la sienne est pour ainsi dire voilée. La marque de Sèvres, si connue, avec ses deux *L* entrelacées, se retrouve notamment

sur des pièces de Loosdrecht, dont le nom gravé dans la pâte, ou exprimé par un très léger relief, apparaît à peine.

On attribue, et avec raison croyons-nous, à l'excellent prédicateur-céramiste les pièces qui sont marquées des trois lettres *M. O. L.*, tracées de différentes façons. Mais on discute encore en Hollande pour décider de la signification précise de ces signes cabalistiques[1]. Doit-on y découvrir le nom même de notre manufacturier, ou les initiales de sa fabrique : *Manufactuur Oude Loosdrecht?* Ce qui donne quelque valeur à cette seconde interprétation, c'est qu'on rencontre ces mêmes lettres parfois accompagnées d'un *D*, qu'on considère comme la signature de Daüber, le successeur de de Moll.

Avec la fabrication de La Haye, ces obscurités cessent. La marque, reproduction plus ou moins soignée de la cigogne héraldique qui figure dans les armes de la ville, suffit à fixer l'attribution. Mais on a la certitude, par les affirmations contemporaines (nous l'avons déjà dit), qu'à La Haye on décora une quantité de pièces provenant des manufactures rivales, ou importées de l'étranger. On peut notamment constater par l'identité des modèles l'absolue concordance des formes, et certains détails précis, qu'un grand nombre de tasses et de soucoupes, fabriquées à Loosdrecht, furent peintes et décorées par Temming ou par ses collaborateurs.

On voit à quelles difficultés on se heurte dès qu'on veut préciser ces attributions délicates. Ceci prouve, une fois de plus, que les véritables amateurs de céramique doivent, avant tout, se préoccuper de la beauté de l'ouvrage, et ne s'inquiéter qu'accessoirement des signatures plus ou moins sincères qu'on y peut découvrir.

Ces constatations, en outre, achèvent de démontrer que la porcelaine hollandaise doit être considérée — ainsi que nous l'avons dit plus haut — bien moins comme une production autochtone, que comme une plante exotique, comme une fleur délicate et précieuse, importée du dehors, et qui était appelée, dans sa nouvelle patrie, à ne jeter qu'un éclat passager.

HENRY HAVARD

1. Voir le *Navorscher*, année 1905, liv. III et VII, et 1906, liv. I.

LE GESTE DU DISCOBOLE

DANS L'ART ANTIQUE ET DANS LE SPORT MODERNE



FIG. 1.
ATHLÈTE BALANÇANT LE DISQUE.
D'après un vase grec
Gerhard *Auserlesene Vasenbilder*, p. 260

La renaissance des exercices physiques, à laquelle nous assistons depuis quelque temps déjà, remet en honneur le souvenir héroïque de ces athlètes auxquels la Grèce antique, éprise de beauté, élevait des statues de bronze ou de marbre destinées à perpétuer leur image. Plus que tout autre, un sport qu'on a récemment rénové, le lancement du disque, évoque les œuvres iconographiques qu'en a laissées l'art grec. Nous serait-il donc donné de retrouver aujourd'hui dans la nature le geste qu'immortalisa le ciseau d'un Myron? Si nos athlètes modernes lançaient le disque comme on le lançait autrefois, nous aurions en eux de vivants commentaires de l'art antique à ce sujet. S'ils le lancent autrement, la comparaison de leurs gestes avec ceux qu'ont reproduits les artistes de l'antiquité n'en sera pas moins intéressante et donnera peut-être à la critique un nouvel élément d'appréciation. Il nous faut d'abord décrire brièvement le sport moderne, encore peu répandu.

Le disque est en bois, de forme lenticulaire et bordé de fer; il est

parfaitement rond et a 22 centimètres de diamètre; son poids est de 1.923 grammes. Pour le lancement, l'athlète prend place sur un carré de 2^m^50 de côté, dont il ne doit pas sortir : le vainqueur est celui qui lance le disque le plus loin. Cet exercice demande beaucoup d'entraînement, mais les spécialistes arrivent à des résultats surprenants : le champion actuel, M. Marius Eynard, a lancé le disque à 43^m^12.

Pour ce qui est du geste lui-même, il y a de nombreuses manières de lancer le disque. On peut toutefois diviser nos discoboles modernes en deux grands groupes :

1° Ceux qui font constamment face à la direction visée ;

2° Ceux qui exécutent un tour complet sur eux-mêmes.

La chronophotographie nous permet d'analyser ces mouvements, si rapides qu'ils soient. Dans le premier groupe (fig. 2), l'athlète, partant de la ligne de fond du carré, fait un pas en avant, puis saute tout en balançant le disque; il reprend pied, les jambes écartées et légèrement pliées, non loin de la ligne d'avant du carré. A ce moment, sa main droite, qui tient le disque, se trouve le plus loin qu'il est possible en arrière ; c'est de ce point que, d'un violent effort de l'épaule et du bras, le disque sera, dans un large mouvement circulaire, ramené en avant et projeté. Cette fin du mouvement est pour ainsi dire identique chez tous les athlètes de ce groupe, mais leurs attitudes varient dans le balancement préparatoire. Les uns, saisissant le disque de la main droite, tout en le maintenant de la gauche, l'élèvent dès le début au-dessus et en arrière de la tete, pour le redescendre ensuite en arrière de la seule main droite; d'autres portent d'abord le disque en arrière, à leur gauche, pour le ramener ensuite en avant, puis en arrière, à droite : d'autres encore s'y prennent de diverses autres façons, mais l'ensemble du mouvement ne change pas; les athlètes ont simplement résolu de façons différentes le problème de l'élan dont la force doit s'ajouter à leur effort musculaire.

Ceux du second groupe (fig. 3), en tournant sur eux-mêmes, le bras droit tendu maintenant le disque, se donnent encore un élan plus considérable et utilisent à leur profit la force centrifuge. M. Marey a fort bien résumé ce mouvement : « Par une puissante action des jambes, dit-il, le discobole tournoie sur lui-meme avec rapidité, tandis que son bras aux muscles lâches fait l'office de la corde d'une fronde : tout à coup, le disque s'échappe

de sa main sans direction très précise, fend l'air par sa tranche et va tomber très loin[1] ».



Fig. 2. — Lancement du disque sans tourner.

De quelque façon que nos athlètes lancent le disque, c'est d'ailleurs

1. *Rapports sur les travaux de la commission d'hygiène et de physiologie aux concours internationaux d'exercices physiques et de sports* (1900), t. II, p. 397.



Fig. 3. — Lancement du disque en tournant.

toujours par un mouvement de rotation, mais la rotation dans le premier cas est obtenue par une torsion du torse et un violent effort du bras, alors que dans le second elle est surtout accomplie par les membres inférieurs.

En regardant les photographies que nous publions, une remarque s'impose : malgré la violence du mouvement qu'elles représentent, les attitudes ne sont point aussi tourmentées qu'on pourrait le croire ; jamais le torse ne se trouve très incliné ni en avant, ni en arrière ; jamais la tête n'est tournée en arrière vers le disque : même quand le corps tourne, elle regarde toujours en avant ; jamais enfin le bras ramené en arrière ne s'élève au-dessus de la tête.

Avant de comparer ces attitudes prises sur nature avec les représentations plastiques de discoboles que l'antiquité nous a laissées, il importait de rechercher ce que les auteurs anciens peuvent nous révéler sur la pratique de ce sport. Or, si de nombreux textes en font mention, c'est, la plupart du temps, comme dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, sans aucune précision. D'ailleurs même aux temps historiques et dans les jeux organisés comme les jeux olympiques, où le disque faisait partie du fameux *pentahle*, il ne semble pas que le poids et la dimension du disque aient été réglementés d'une façon quelconque : il devait varier suivant l'âge et la force des lutteurs. Faute d'éléments d'appréciation, nous ne pouvons qu'admirer de confiance, sans le juger, l'exploit de Phayllos de Crotone, qu'on citait avec éloge pour avoir lancé le disque à 95 pieds (29m298).

Nous eussions voulu trouver des détails, dans les descriptions des auteurs, sur la façon

même dont on s'y prenait pour lancer le disque, mais ils sont peu explicites sur ce point. Stace, cependant, dans *la Thébaïde*[1], nous fournit quelques indications. Il décrit une lutte entre plusieurs athlètes : à propos de chacun d'eux, quelques traits heureux esquissent, pour ainsi dire, le geste. Nous assistons vraiment à la scène :

« Phlégias de Pise, le premier, s'empare du disque : la force que promettent encore ses membres affaiblis par l'âge attire sur lui tous les regards. *Habile dans son art, il enduit de terre le disque et ses mains ; ensuite, il le frotte et l'essuie circulairement, examine quel côté doit poser sur ses doigts, quel autre sur ses bras.....* Avant de mesurer avec son disque l'étendue de la carrière, il veut le faire voler vers le ciel. *Se repliant donc sur ses genoux et ramassant toutes ses forces, il le fait tourner au-dessus de sa tête et le lance vers les nuages.....* Cependant, la Fortune abandonne Phlégias..... *Déjà, il se préparait à lancer le disque ; déjà, la tête tournée en arrière, il ramenait tout son corps en avant. Soudain, la masse échappe : elle tombe à ses pieds, et lui-même frappe inutilement l'air de ses deux bras.*

« Hippomédon est plus heureux : *Il soulève le poids qu'il a coutume de porter ; il le balance à la hauteur de sa tête ; il le fait voler avec la rapidité d'un tourbillon : lui-même il le poursuit.* Le disque parcourt un espace effrayant : déjà fort éloigné, il conserve l'impulsion du bras qui l'a lancé..... Parvenu à une grande distance, il s'abat, et sa chute pesante fait tressaillir les collines et les arbres qui bordent l'amphithéâtre. »

Malgré l'intérêt des passages soulignés, les détails précis sont noyés, on le voit, au milieu du style poétique. Deux textes nous donnent plus d'exactitude dans le rendu d'un mouvement, qui, tous deux, ne sont eux-mêmes que des descriptions d'œuvres d'art.

« N'as-tu pas vu dans la cour, en entrant, cette belle

1. Livre VI, v. 646-721.



Fig. 3 *bis*. — Lancement du disque en tournant.

statue qui est debout, dit un personnage de Lucien dans *le Menteur d'inclination* (§ 18), *cet homme qui tient un disque et qu'on voit courbé dans l'attitude de le lancer, qui a le visage tourné du côté de la main qui porte le disque, et qui, ployant doucement le genou semble prêt à se relever dès qu'il aura jeté son palet ?* »

Il s'agit du discobole de Myron ; le lecteur l'a reconnu.

Philostrate, dans ses *Images*[1], décrit un personnage des tableaux qui décoraient le portique de Naples ; il est curieux de constater que la pose, décrite avec minutie, est exactement celle de la statue dont parle Lucien.

Ainsi, les textes eux-mêmes semblent nous inviter, si nous voulons quelque précision sur le geste du discobole, à l'examen des documents iconographiques.

Ceux que nous avons pu réunir se classent d'eux-mêmes, au point de vue du mouvement figuré, en plusieurs catégories :

1° Les discoboles au repos ou au début même du mouvement ;

2° Ceux qui sont dans la première période du mouvement, phase préparatoire ;

3° Ceux qui sont dans la seconde période, phase du lancer proprement dit.

C'est à dessein que nous avons négligé certaines figures, telles que les discoboles vainqueurs ou ornés de la palme, et aussi celles en qui on a cru voir des athlètes venant de lancer le disque, et dont le *Discobole* bien connu du musée de Naples est le type. A défaut de preuve absolue, nous y verrions bien plus volontiers un coureur au moment du départ ; en tout cas, cette attitude penchée en avant ne correspond pas au geste du discobole antique tel que nous le décrivons plus loin d'après les monuments, puisque la fin du mouvement consiste, au contraire, en un redressement de tout le corps.

1° Les athlètes au repos, qu'ils soient ou non dans une attitude hanchée, qu'ils tiennent le disque de la main droite ou de la gauche, ne sont pour nous que d'un médiocre intérêt, à moins que leur attitude ne trahisse déjà la préparation du mouvement[2]. Il est ainsi une pose plusieurs fois reproduite et qui nous retiendra quelque peu. Elle est célèbre : c'est

1. I, § XXVIII.

2. Signalons une statue du Vatican (*Clarac*, 862-2194 ou 526-7, Rép.) et des figures peintes qu'on trouvera dans le *Rép. vases Reinach*, t. I, p. 213, n° 5, et dans les *Monumenti ined. d. corr. arch.*, X, pl. XLVIII, 9, 10 (*Rép. vases Reinach*, p. 306, nos 2 et 3).

celle de cet antique du Vatican, qui passe pour être la copie d'une statue de bronze du sculpteur grec Naucydès, ou encore pour la reproduction de *l'Encrinomenos* d'Alcamène et qu'on désigne communément sous le nom de *Discobole au repos, ou méditant sur la manière de lancer le disque* (fig. 4). Un antique bien connu du musée du Louvre, fortement restauré d'ailleurs, et une statue de la collection Feversham, reproduisent à peu près la même attitude. Pour nous, nous ne voyons point là la représentation d'un repos quelconque, mais le geste précis de l'athlète qui se dispose à lancer le disque. Avançant la jambe droite, il prend solidement position, le regard dirigé en avant comme s'il voulait mesurer l'espace, suivant l'expression de Stace : *spatium jam immane parabat*. Il tient le disque de la main gauche, mais il est clair que c'est pour le balancer et le faire ensuite passer dans la main droite qui s'apprête déjà à le saisir et achèvera le mouvement.



Fig. 4. — Discobole au repos.
Musée du Vatican.

2° Les discoboles qui balancent le disque sont nombreux dans les peintures de vases. Presque tous sont dans la même pose. Vus de profil, les jambes légèrement pliées, la gauche généralement en avant, ils se renversent en arrière, tenant le

disque devant eux du bras droit tendu à hauteur de l'épaule, tandis que la main gauche le soutient (fig. 1)[1]. Le mouvement s'explique ainsi aisément : le disque a d'abord été balancé de la main gauche, comme certaines figures l'indiquent[2]; actuellement les deux mains le soutiennent, mais lorsqu'il va redescendre et que le corps se penchera en avant, comme nous le montre la fig. 5, la main gauche ne tardera pas à le lâcher, et la main droite le ramènera seule en arrière.

Ces poses de balancement du disque ressemblent, on le voit, tout à fait aux gestes que nous avons observés chez ceux de nos athlètes modernes qui lancent le disque sans tourner sur eux-mêmes. Certain bronze peut, malgré la naïveté de la facture, être mis en comparaison avec telle de nos photographies instantanées (fig. 6 et 7).

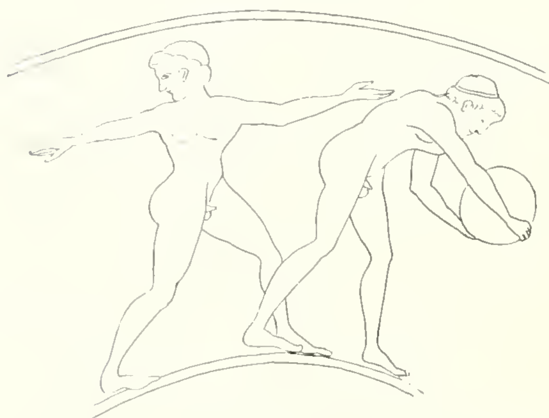


Fig. 5. — Athlète balançant le disque.
D'après un vase grec
(Gehrard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 293).

3° Dans la troisième catégorie de nos figures, celle du lancer proprement dit, prennent

1. Voici la liste de ces figures avec leur concordance au *Rép. vases Reinach* et l'indication des ouvrages où on les trouvera reproduites en grand :

1 in *Archæologische Zeitung*, 1878, pl. 11 ou R., t. I, p. 422, n° 2.

1 in *Archæologische Zeitung*, 1879, pl. 4 ou R., t. I, p. 424, n° 2.

3 in *Annali dell. Inst. di corr. arch.*, 1846, pl. L et M ou R, t. I, p. 272, n[os] 1, 2, 3.

1 in R., t. II, p. 230, 1.

1 in *Gerhard*, *Auserl. Vasenbilder*, p. 259 ou R., t. II, p. 128.

2 *Gerhard*, *Auserl. Vasenbilder*, p. 260 ou R., t. II, p. 129.

(Dans ces trois dernières figures, la main gauche soutenant le disque est représentée sous le profil d'une main droite, puisque le pouce est à droite.)

1 tournée à gauche, in *Gerhard*, *Auserl. Vasenbilder*, p. 39 ou R., t. II, p. 31.

La figure de *Gerhard*, *Auserl. Vasenbilder*, p. 134 ou R., t. II, p. 5, représente un discobole portant le disque de la main gauche, au-dessus de l'épaule du même côté; on peut y voir un mouvement préparatoire au balancement lui-même. Une autre phase du balancement, lorsque la main droite revient en arrière, nous est donnée par deux figures de *l'Arch. Zeit.*, 1884, p. 243 ou R., t. I, p. 454 et une autre, de la deuxième coll. de *Tischbein*, *Coll. of engravings*, vol. I, p. 54, reproduite dans Krause, *Op. cit.*, fig. 44. Le disque y est ou plus ou moins sur la tranche et peut-être pourrait-on y voir des essais de lancement en hauteur.

2. Tischbein. *Coll. of engravings*, t. IV, p. 44, ou *R. vases*, t. II, p. 330, n° 4, et un bronze in Murray, *Gr. sculpt.*, I, p. 234, fig. 46, ou *Rép. Reinach*, t. II, vol. II, p. 544, n° 5.

place les différentes répliques de la statue de Myron et plusieurs peintures de vases offrant des attitudes variées, mais dont la plupart peuvent être rapprochées du discobole de Myron et s'expliquent de la même façon. Nous étudierons donc particulièrement cette statue (pl. p. 205), parce qu'elle est le type classique du lancer pour ainsi dire, en même temps que l'œuvre la plus complète que l'art antique nous ait laissée à ce sujet. Les figures qui en diffèrent totalement semblent plus difficiles à interpréter, si toutefois elles peuvent être expliquées, car on serait facilement tenté d'y voir, avec un auteur allemand[1], une certaine dose de fantaisie de la part de l'artiste.

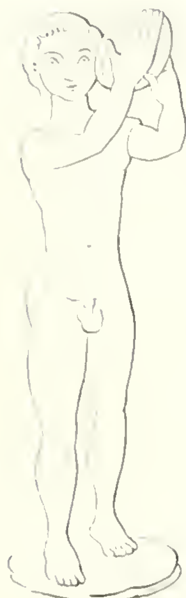


Fig. 6.
Athlète balançant le disque.
Statuette antique
British Museum.

Certaines, ainsi, d'un dessin hardi, semblent vouloir exprimer un mouvement violent. Tel est le discobole, publié dans le *Bollettino archeologico napolitano*, série IV, pl. 11, ou *Rep. vases Reinach*, t. I, p. 483, n° 1, et qui est tout à fait hors d'aplomb (fig. 8). L'artiste, a-t-il voulu indiquer ici un mouvement tournant ? Il serait difficile de l'affirmer, car, même en tournant, il n'est guère possible de prendre une attitude aussi exagérée et aucune de nos photographies instantanées ne lui est comparable.

Trois figures de vases nous donnent des poses à peu près semblables entre elles, bien qu'avec des différences dans le dessin des jambes[2].

Le torse plus ou moins penché en avant, l'athlète tient le disque en arrière, du bras droit plié à angle droit. Il semble en train de le ramener violemment en avant. La pose n'est évidemment pas celle de Myron : le



Fig. 7.
Athlète balançant le disque.
Photographie instantanée

1. Krause, *Gymnastik und d'Agonistik des Hellenen*.
2. L'une in *Monumenti ined. d. Inst. arch.*, XI, pl., XXIV B, ou *Rep. vases Reinach*, I, p. 223, n° 1. — Les deux autres, dans l'ouvrage cité de Krause, fig. 16 et 54, cette dernière reproduite en plus grand dans les *Denkmäler*, de Baumeister, p. 573.

disque se trouve ainsi plus éloigné du corps ; le bras gauche, porté en avant, varie d'attitude, ainsi que les jambes. La tête reste face à la direction visée. Mais dans leur ensemble, ces figures se rapprochent cependant assez de la statue du discobole pour que nous ne tirions pas de leur inspection des conclusions particulières, et que nous passions tout de suite à l'examen de celle-ci.

Les différentes répliques que nous en avons dans les musées ne reproduisent pas toujours identiquement la même pose : la faute en est surtout aux restaurations, parfois importantes, qu'elles ont subies. Ainsi, celles du musée du Vatican et du British Museum ne correspondent pas à la description de Lucien, en ce que la tête de l'athlète regarde en face, au lieu d'être « tournée vers la main droite qui tient le disque ». Cette attitude de la tête, qui a peut-être même été rapportée d'une autre statue, ne s'accorde d'ailleurs pas avec le modelé des attaches du cou.

Le discobole dit de la reine Hélène, récemment découvert en 1906 à Castel-Porziano, a pour nous le mérite de n'avoir pas été restauré, mais il est très mutilé[1]. La statue la mieux conservée s'est trouvée être en même temps la plus conforme aux descriptions que nous en a laissées Lucien ; c'est celle du palais Lanzellotti, autrefois au palais Massimi, et qui a été découverte en 1781 sur l'Esquilin.

La pose du discobole frappe d'abord par sa hardiesse. « Le mouvement, a dit M. Collignon, est aussi violent que peu durable. Pour fixer le corps humain dans une attitude aussi fugitive, il faut une science consommée et sûre d'elle-même ; c'est un véritable coup d'audace »[2]. Il n'est guère d'autre exemple en effet dans la statuaire grecque d'un mouvement aussi vif, et généralement les attitudes données sont calmes et pondérées, tandis qu'ici, comme l'écrit M. Paris, « on dirait, toutes proportions gardées, une de ces épreuves de photographie rapide, où sont saisis des mouvements de muscles au milieu de leur évolution, où l'on voit par exemple un homme montant des degrés, les pieds sus-

1. Le directeur du musée des Thermes, à Rome, où se trouve cette statue, en a recomposé l'image en plâtre en ajoutant au torse retrouvé la tête de la statue du palais Lanzellotti, un bras droit de la galerie Buonarotti, à Florence, et les pieds du discobole du British Museum. L'ensemble ainsi obtenu n'est pas sensiblement différent du marbre du palais Lanzellotti dans l'état où il s'offre à nous, et nous le reproduisons ici.

2. *Hist. de la sculp. gr.*, t. II, p. 474.

pendus entre la marche qu'il vient de quitter et la marche où il va se poser [1] ».

L'impression de mouvement que produit la statue de Myron est en effet très intense : et c'est un véritable prodige que de rendre en une pose immobile la vision d'un geste aussi rapide. Il ne faut d'ailleurs pas dire avec certains critiques que cette statue est parfaitement équilibrée, et c'est à tort qu'on y a vu la « solution d'un problème de statique ». Nous sommes ici au contraire en présence même du mouvement. Le geste peut être harmonieux, mais l'ensemble n'est pas en équilibre ainsi qu'on l'a dit : si on regarde le discobole, on se rendra compte qu'il n'est guère qu'un seul point de vue d'où la ligne de gravité passe par le pied qui porte à terre ; il est vrai que c'est sous le profil généralement reproduit. Mais, vue d'un peu plus à droite ou à gauche, la figure est complètement hors d'aplomb, la ligne de gravité passant hors de la base de sustentation. Vue de face ou de derrière, elle tombe nettement sur cette colonne qui n'était pas dans le bronze original et qui alourdit la silhouette.



Fig. 8. — Athlète antique lançant le disque.
D'après un vase panathénaïque du musée de Naples (Rep. Reinach, I, 483, n° 1).

Cette instabilité paraît être en dehors des lois ordinaires de la sculpture antique, mais c'est peut-être là justement pourquoi cette œuvre, entre tant de chefs-d'œuvre, nous paraît si remarquable.

Elle est un moment du mouvement pour ainsi dire, et si expressif que nous devinons le mouvement tout entier et que nous pouvons, comme sur la nature, comprendre et analyser le jeu des muscles. C'est ce que je voudrais faire ici. Mais auparavant, une remarque préliminaire s'impose : il n'est peut-être pas inutile de rappeler que, dans tout sport athlétique,

1. *La Sculpture antique*, p. 90.

deux forces d'ordre contraire entrent en jeu : c'est, d'une part, la puissance musculaire et, d'autre part, la force d'inertie représentée par la pesanteur du corps lui-même et parfois des accessoires : balles, poids, disques, etc., qu'il s'agit de déplacer ou de lancer dans l'espace. La suprême habileté de l'athlète est de faire concourir au résultat final ces deux forces d'ordinaire en conflit, en ménageant la première et en utilisant la seconde dans toute la mesure du possible. Examinons donc le discobole de Myron.

Après le mouvement de va-et-vient imprimé au disque par les deux mains et que nous avons appelé la période du balancement, le disque abandonné dans la main droite entraîne par la seule force d'inertie le bras étendu le plus loin possible en haut et en arrière, à la manière d'un pendule oscillant dont le disque représenterait le poids et le membre supérieur tout entier la tige. Toute l'adresse du discobole à ce moment est de laisser tout le corps suivre sans résistance cette action de la force d'inertie, c'est pourquoi tout le haut du torse, sous l'influence de la traction imprimée à l'épaule droite par le membre qui y est attaché, subit un mouvement de rotation très marqué, et c'est pourquoi aussi la tête accompagne naturellement ce mouvement, en restant dans l'axe du tronc au lieu de s'efforcer à regarder en avant par un mouvement de torsion contraire tout au moins inutile.

Seule, ainsi, la flexion de tout le torse est active[1], et elle est nécessaire, non pas pour faire équilibre au disque fortement reporté en arrière, mais tout simplement pour éviter la chute en arrière de toute la figure entraînée fatalement par l'impulsion donnée au disque dans cette direction. La main gauche ne prend pas un point d'appui sur le genou droit, comme il arriverait dans une pose bien équilibrée, mais, comme cela ne peut se produire que dans un instantané de mouvement, le bras gauche suit plus ou moins inerte le mouvement imprimé au torse.

Quant aux membres inférieurs, le droit demi-fléchi seul est actif, parce qu'il supporte au moins partiellement le poids de la figure — la ligne de gravité passant en dehors du pied posant à terre, ainsi que je l'ai déjà dit. et aussi parce que sa flexion prépare l'extension nécessaire qui va suivre ; le jambe gauche laissée en arrière rase le sol par les orteils fléchis,

1. On constate en effet que les muscles grands droits, qui sont les fléchisseurs du torse, sont a[illegible]ment contractés.



LE DISCOBOLE DE MYRON.

Reconstitution en plâtre exécutée d'après le Discobole Lanzelotti par le professeur Rizzo au moyen du torse dit « de la reine Hélène », de la tête du Discobole Massimi du bras droit conservé à la galerie Buonarotti, et des pieds du Discobole du British Museum

toute prête à empêcher la chute de toute la figure penchée de ce coté.

En résumé, dans la pose du discobole, les seuls agents actifs se montrent dans la flexion du torse en avant et dans le maintien de la jambe droite en demi-flexion. Le transport du bras droit en arrière, la rotation du torse, le mouvement de la tête, sont les conséquences passives du balancement préparatoire du disque.

Mais à ce moment précis figuré par l'artiste, l'effort musculaire est admirablement préparé et va instantanément se produire, ayant pour résultat final le lancer du lourd palet. En effet, les muscles de l'épaule (grand pectoral, grand dentelé, grand dorsal) sont représentés dans un état de distension éminemment favorable à la contraction. Celle-ci, lorsqu'elle se produit, entraine violemment le bras en bas et en avant, la main passant tout près de la face externe de la cuisse, en même temps que se produit un redressement énergique du torse et l'extension de la jambe droite. En arrivant à la limite antérieure de son oscillation, la main lâche le disque qui s'élève et tournoie dans le plan vertical, en décrivant une trajectoire plus au moins tendue.

Il est aisé maintenant de saisir pourquoi le geste du discobole de Myron ne se trouve pas dans nos photographies instantanées. Nous avions remarqué, en effet, dans celles-ci, que jamais le torse ne s'y trouve fortement incliné en avant, que jamais la tête ne regarde en arrière et que jamais le disque n'est élevé plus haut que la tête ; ces trois traits sont au contraire caractéristiques du discobole antique et montrent que les Grecs pratiquaient le sport d'une tout autre façon que nos jeunes gens d'aujourd'hui. Il convient de mettre en évidence par un parallèle la différence des deux méthodes ; mais nous laisserons naturellement de côté ceux de nos athlètes qui lancent le disque en tournant, ceux-là ne pouvant être aucunement comparés à la statue antique, puisque tout dans celle-ci, l'aplomb, la pose du bras, etc., montre qu'elle ne représente pas un mouvement tournant.

Pour ce qui est donc de nos athlètes modernes qui lancent le disque sans tourner, on remarquera que si, comme l'antique, ils lancent le disque au loin, la trajectoire qu'ils lui impriment est totalement différente. Ils font, en effet, exécuter au palet un mouvement de rotation qui a lieu non

dans un plan vertical, mais dans un plan qui se rapproche plus ou moins de l'horizontale, de sorte que le disque décrit sa trajectoire à plat pour ainsi dire et touche à terre sur une de ses faces, plutôt que sur ses bords. Pour atteindre ce résultat, les athlètes exécutent ces mouvements que nous avons déjà eu l'occasion d'examiner à propos des photographies. Choisissons donc, parmi celles-ci, celle qui semble le mieux résumer la dernière phase du lancer et qui, par conséquent, est la plus comparable à la statue de Myron. C'est la fig. 9. La pose est la suivante : les jambes plus ou moins écartées et fléchies prennent solidement appui sur le sol, le torse est droit, très peu penché en avant, mais présentant une rotation des épaules du côté du bras qui tient le disque. Ce bras fortement reporté en arrière, mais nullement en haut, tient le disque lui-même presque horizontal. Le bras gauche suit le mouvement du torse et la tête reste tournée en avant. On voit toutes les différences qu'il y a entre cette image et la statue de Myron dont le torse est penché en avant, le disque situé au-dessus du niveau de la tête, la tête tournée du côté du disque, autant de caractères que nos athlètes modernes ne nous ont jamais montrés.

Dans les deux cas, cependant, l'effort musculaire est presque le même. Au moment précis de la fig. 9, les muscles de l'épaule sont distendus, et c'est leur contraction énergique, singulièrement favorisée par leur état de distension, qui va ramener le bras en avant, mais en lui faisant décrire un arc de cercle situé dans un plan oblique, se rapprochant plus de l'horizontale que de la verticale, et au bout duquel la main va lâcher le disque. L'athlète moderne évite ainsi une partie de l'effort que l'antique employait au redressement du torse, mais peut-on dire pour cela qu'il y ait avantage à lancer le disque comme on le fait aujourd'hui. Il serait tout au moins téméraire de l'affirmer, car la part est énorme qu'il faut faire, dans tous ces exercices, à l'entraînement, et, malgré la bonne volonté de ceux qui seraient tentés d'imiter complètement la méthode antique, il faudrait attendre longtemps avant de juger leurs résultats.

En tout cas, après la description que nous avons faite du mouvement qu'exécute le discobole de Myron, et après l'étude des gestes que nous avons saisis sur le terrain, une conclusion s'impose d'elle-même : l'athlète antique semble manifestement vouloir faire rouler son disque sur la

tranche, tout en le lançant à une certaine distance. Aussi son attitude rappelle-t-elle étonnamment celle des joueurs de boules : comme eux il se penche en avant et lance son projectile en se redressant. L'exercice



Fig. 9. — Athlète lançant le disque

Agrandissement d'une des photographies de la fig. 2

dont nous aurions ainsi la représentation ressemblerait à la *ruzzica*, ce jeu populaire italien que tous nos pensionnaires de la villa Médicis se souviennent d'avoir pratiqué à Rome.

Le malheur est que nous ne connaissons pas de texte ancien qui appuie cette conclusion : tous, au contraire, indiquent que le disque était lancé et qu'on tenait compte de l'endroit où il touchait terre pour la première fois. Contre une telle unanimité, nous ne pouvons prétendre

soutenir le bien fondé d'une telle hypothèse. Qu'il nous suffise de l'avoir indiquée.

Ce que nous voulions mettre en lumière, c'est que le lancement du disque, remis en honneur aujourd'hui sur le modèle du sport antique, n'en est point du tout la reproduction : malgré l'exemple plastique, bien compréhensible et expressif au plus haut point, que leur donnait la statue de Myron, nos athlètes ont suivi, dans la pratique, une tout autre méthode. Et il nous faut perdre cette illusion, que beaucoup sans doute s'étaient faite, de voir se perpétuer sous nos yeux le geste antique.

JEAN RICHER



LE TRIPTYQUE MUTILÉ DE ZIERICKZÉE



ARMI les portraits et peintures historiques réunis à Bruges à l'occasion de l'Exposition de la Toison d'or, en 1907, deux volets de triptyques, représentant l'un *Philippe le Beau*, l'autre *Jeanne de Castille* dite *la Folle*, attirèrent fortement l'attention des critiques d'art et des historiens. Ces œuvres, prêtées par le Musée royal de Bruxelles, avaient été successivement attribuées jadis à Thierry Bouts et à Hugo van der Goes, morts le premier en 1475, le second en 1482, alors que les peintures datent visiblement de 1498 à 1500. MM. Lafenestre et Richtenberger, dans leur *Catalogue illustré des collections de la Belgique*, les assignèrent à un Jacob Jansz de Haarlem, le maître de Jean Mostaert, sans nous donner cependant de preuves à l'appui de cette attribution, tandis que M. A. J. Wauters, dans son récent catalogue du musée de Bruxelles, croit y reconnaître une œuvre de la première manière de Jean Gossaert (de Maubeuge), exécutée vers 1507-1508, avant son voyage en Italie. Dans le guide de l'Exposition de la Toison d'or, elles furent assignées plus vaguement à un maître inconnu de l'école brabançonne, vers 1507-1508, par M. Pol de Mont, conservateur du musée d'Anvers, qui crut devoir respecter l'attribution donnée dans le catalogue du musée de Bruxelles[1].

Tout le monde est d'accord pour admettre que ces peintures proviennent de l'église de Saint-Liévin, à Zierickzée ; l'image de saint Liévin est d'ailleurs peinte en grisaille sur le revers du volet représentant

1. A. J. Wauters, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du musée de Bruxelles* (Van Oest, Bruxelles, 1906), n° 557 ; — Pol de Mont, *Exposition de la Toison d'or à Bruges. Catalogue* (Van Oest, Bruxelles, 1907), n° 32 et 33.

Philippe le Beau. Elles faisaient jadis partie d'un triptyque, dont le panneau central figurait *le Jugement dernier*. Celui-ci, qui malheureusement n'accompagna pas les deux volets à Bruges, se trouve à Gand, et son propriétaire actuel, M. R. Ramlot, a bien voulu nous en prêter une photographie, qui permettra de reconstituer ici un ensemble mutilé d'une façon si regrettable, il y a plus d'un demi-siècle. Nous savons que, en 1751, ce triptyque faisait encore partie du mobilier de l'hôtel de ville de Zierickzée : il est décrit à cette date dans le volume IX de l'ouvrage : *Tegenwoordige staat der vereenigde Nederlanden*[1]. Salmon, l'auteur présumé de ce livre, nous apprend qu'il était alors placé dans la salle du Conseil, contiguë à celle où se tenait la *Vierschaere* ou tribunal : « Au-dessus de la cheminée, on remarque un tableau se fermant (*toeslaande schilderij*) ou triptyque, sur lequel sont représentés Maximilien d'Autriche et sa femme Marie de Bourgogne ». Comme on le voit, l'auteur, malgré les armoiries de Castille bien visibles, prit le fils pour le père et Jeanne la Folle pour l'épouse de Maximilien.



J. VAN LAETHEM (?). — PHILIPPE LE BEAU.
Volet du triptyque de Zierickzée.
Musée de Bruxelles

Le triptyque ornait encore la maison de ville en 1809, lorsque Louis Bonaparte, roi de Hollande, fit une visite solennelle à Zierickzée. C'est ce souverain catholique qui conseilla aux autorités communales d'en faire don à l'église, où il croyait que cette peinture serait mieux à sa place. Hélas! son séjour à l'église ne fut pas long; les nudités du *Jugement dernier* furent considérées comme incompatibles avec la sainteté du lieu,

1. *[illegible] Neerlande*. Amsterdam, 1751.

et le triptyque, d'abord relégué dans une sacristie, fut vendu peu après, en 1850, à un amateur d'Anvers. Les volets, séparés de la partie centrale, passèrent en Angleterre, où ils furent acquis pour le musée de Bruxelles, à la vente Middleton, en 1872.



J. VAN LAETHEM (?). — JEANNE LA FOLLE.
Volet du triptyque de Zierickzée.
Musée de Bruxelles.

M. A.-A. Reynen, qui vers cette époque, était propriétaire du panneau central représentant le *Jugement dernier*, fit alors une enquête personnelle à Zierickzée. Il apprit par le vénérable curé de l'église de cette ville que, d'après la tradition locale, « ce triptyque aurait été donné à l'hôtel de ville par un de leurs anciens comtes, par l'entremise d'un de leurs anciens seigneurs »[1].

Il est certain que ce triptyque n'a pas été donné directement à la commune par son souverain, c'est-à-dire par Philippe le Beau, qui était alors duc de Brabant et comte de Zélande : des recherches minutieuses, faites dans les archives de Zierickzée (conservées à Middelbourg) par le savant gardien de ce dépôt, M. Van Visvliet, n'ont en effet fourni aucune trace de ce don. Il faut admettre que le tableau y est parvenu par une autre voie.

On sait que c'était une coutume générale, dans les Pays-Bas, comme dans la Flandre, de placer dans la *Vierschaere* ou tribunal, une image pieuse ou historique devant servir d'avertissement aux juges prévaricateurs. *Le Jugement dernier* était généralement choisi ; d'autres

1. A.-A. Reynen, *Un Triptyque historique*. Anvers, 1887. La brochure de l'ancien propriétaire du *Jugement dernier* de Zierickzée, quoique n'étant pas l'œuvre d'un professionnel, m'a été très utile, et divers passages en ont été mis à profit dans cette étude.

villes préférèrent *la Justice d'Othon* ou celle de *Cambyse*; d'autres encore, *le Jugement de Salomon*. Le rapprochement entre le tribunal céleste ou *Hooghe Vierschaere* et le tribunal humain était tout indiqué. Encore aujourd'hui, les hôtels de ville hollandais de Middelbourg, de Flessingue et de Goes possèdent leur *Jugement dernier* ou *Hooghe Vierschaere God's*.

Examinons maintenant le triptyque, et tout d'abord les grisailles peintes sur les revers des deux volets. Celui où se trouve représenté *Philippe le Beau* porte l'image de saint Liévin, patron de Zierickzée, et sur son socle un écusson aux armes d'Autriche. Celui où est peinte Jeanne de Castille porte l'image de saint Martin, et sur son socle un écu de gueules plein, sans meubles, une *arma candida*, qui nous apprend, d'après la science héraldique, que Jeanne s'attendait à quelque élévation : elle était candidate au trône de Castille-Léon. Que vient faire ici la statue de saint Martin? Nous savons que ce saint était le patron d'Utrecht, dont l'église principale lui fut dédiée. Il était aussi le saint protecteur de la maison des van Cats, qui était, précisément, vassale de l'évêque d'Utrecht : dans la première et la plus ancienne charte de la famille van Cats (1108), c'est saint Martin qui est tout d'abord invoqué, prouvant ainsi qu'il était le patron des van Cats, comme saint André, par exemple, était celui de la maison de Bourgogne. Or, à l'époque où Philippe le Beau et Jeanne avaient l'âge qu'ils semblent avoir sur les volets de Bruxelles (c'est-à-dire Philippe de 20 à 21 ans et Jeanne de 19 à 20 ans), Jacques van Cats, comte des Digues (*Opperdyck graaf*), était bailli de Zierickzée : il figure en tête de l'ancienne liste des baillis de cette ville, avec la date : *A. D., 1498*; de plus, il était chambellan à la cour de Philippe le Beau. Un de ses parents, C.-L. van Cats, était bourgmestre de la même commune. C'étaient donc, à cette époque, les personnages les plus notables de Zierickzée, les mieux en cour, et les seuls auxquels cette ville pût être redevable du triptyque aux effigies de Philippe et de Jeanne.

Les volets ouverts nous montrent, au centre, *le Jugement dernier* ou *le tribunal de Dieu*. Le sujet est traité selon la donnée médiévale habituelle, c'est-à-dire en reproduisant au ciel le lit de justice profane, avec cette différence qu'ici c'est Jésus, et non pas le souverain, qui juge, armé du glaive, entouré des apôtres, au lieu d'être assisté par des vassaux. — Remarquons que les attributions d'accusateur public étaient réservées aux



JACOB VAN LAETHEM (?). — LE JUGEMENT DERNIER.

Partie centrale du triptyque de Zierickzée. Gand, collection de M. R. Ramlot.

baillis néerlandais et que van Cats, de par ses fonctions, figurait au banc de justice de Zierickzée, où il remplaçait Philippe absent. — Les apôtres sont rangés en demi-cercle autour du souverain céleste, qui est assis sur un arc-en-ciel, signe de l'alliance de Dieu avec les hommes. Ils remplacent les juges au tribunal, tandis que la Mère de Dieu et le Précurseur remplissent le rôle de défenseurs ou « taelmannen », la pureté de la Vierge plaidant l'innocence, et Jean-Baptiste la pénitence ainsi que la grâce miséricordieuse.

La scène qui se passe sur terre, — d'une part les élus, d'autre part les damnés, — trahit un mélange des écoles de van der Weyden et de celle plus récente de Memline. Les formes élancées des personnages à l'avant-plan semblent même présager le genre plus élégant de Bellegambe de Douai. On y constate des réminiscences évidentes et même des plagiats du célèbre *Jugement dernier* de Dantzig, ainsi que de celui de Beaune, ce qui donnerait à penser que l'auteur de notre triptyque connut ces deux peintures, soit en originaux, soit d'après des copies, ou des dessins faits sur place.

Passons aux volets. Philippe le Beau est vêtu d'une cotte d'armes et d'une armure en acier bruni; il porte un manteau parsemé de fleurs d'or. Sur la tête est posée une bourguignotte, ceinte de la couronne comtale et archiducale, et sur la lame de son épée est inscrit le mot provocateur : *Quy couldra*. On remarquera que le jeune souverain, au lieu d'être représenté à genoux, comme d'ordinaire, pour assister au jugement de Dieu, se trouve ici debout et le glaive à la main. Cette pose anormale s'explique lorsque l'on songe que le triptyque de Zierickzée n'était pas fait pour une église, mais constituait une peinture civile destinée à orner un tribunal : dans un tribunal, le prince avait à représenter, le glaive en main, la justice souveraine de la *Hooghe Vierschaere*, comme le Christ représentait la justice céleste dans les Jugements derniers.

Sur l'autre volet, Jeanne nous est montrée debout, vêtue d'une robe rouge brochée de fleurs d'or et d'une jaquette en drap d'or brodée de soie. Ce riche costume est complété par un béguin *cubrichel* noir, surmonté d'une couronne ornée de pierreries et par un énorme manteau blasonné, où l'on reconnaît les tours et les lions de Castille, ainsi que les armes de l'Aragon, de l'Autriche et de la Flandre.

Nous avons vu que l'âge probable du jeune prince, à l'époque où la peinture fut exécutée, semble être de 20 à 21 ans, — Jeanne en avait alors 18 à 19, — ce qui nous reporte à l'année 1498, et que c'est justement cette année-là que le chambellan van Cats devint bailli de Zierickzée, son parent étant bourgmestre de la même ville. D'autres particularités viennent nous confirmer dans l'opinion que le triptyque a bien été peint à cette époque.

D'après les armes et émaux qui ornent les vêtements des princes, Philippe était alors comte, archiduc, duc et héritier présomptif, ainsi que sa femme, de la couronne de Castille-Léon, dont tous d'eux portent sur leur costume le décor héraldique. Pour pouvoir se vêtir ainsi, dit M. Reynen, il fallait qu'ils fussent *héritiers reconnus* par la reine-mère. Il fallait donc que le frère et la sœur aînée de Jeanne ne fussent plus ; or, on sait que tous deux se suivirent au tombeau en 1497 et au commencement de 1498, ce qui fait que l'époque de l'exécution du triptyque peut très bien se placer entre 1498 et 1500, c'est-à-dire au moment où les jeunes époux habitaient encore Bruxelles, — dont on reconnaît diverses vues dans les fonds des deux volets, — et avant leur premier voyage en Espagne, qui eut lieu entre 1501-1502[1].

Le choix du lointain sur le volet représentant Philippe suffirait à faire supposer que l'œuvre fut commandée par un ancien burgrave châtelain, devenu bailli dans une ville possédant un *steen* ou maison féodale, dans laquelle l'on rendait la justice. Effectivement, l'artiste a choisi Bruxelles, qui avait une châtellenie ou *S'Gravensteen*, et il a pris pour accompagner le portrait du juge souverain, non pas son palais, mais bien l'endroit où se rendait la justice en plein air. Cet emplacement était le Burgendael (le bourg de Bruxelles), alors déjà en fort mauvais état comme on peut le constater sur notre peinture, et dont Sanderus nous dit, en effet, qu'après le XIV[e] siècle il commença à tomber en ruines. On aperçoit aussi une *vierschaere* en plein air, entourée de « bailles », c'est-à-dire l'endroit où le comte ou son délégué faisait régner l'ordre et la loi, comme le fait Dieu pour tous les humains ; ce banc de justice, si clairement indiqué à gauche

1. Nous avons vu plus haut que les armes de Castille, prodiguées sur les vêtements de Philippe et de Jeanne ne se trouvent pas encore sur les écus qui décorent le revers des volets. Ceci prouve que, contrairement à ce que pensent les auteurs des catalogues de Bruxelles et de Bruges, ces princes ont [illegible] leur couronnement en Espagne.

du volet, est en tous points semblable à ceux qui existaient alors en Hollande, « une vierschaere à découvert, comme on en use presque partout dans les Pays-Bas », dit Guichardin au XVIe siècle. En examinant la planche de Vorsterman, de 1650, représentant le palais ducal et le parc de Bruxelles, on reconnaît parfaitement les lieux : on voit très bien que, sur les deux volets, les personnages tournent le dos au palais et semblent regarder le couvent et le ci-devant jardin de Saint-Jacques-sur-Coudenberg, où le *Jugement dernier* paraît se passer. Le prince a derrière lui, comme nous l'avons dit, les tours et les murs à moitié ruinés de la ci-devant chatellenie. Plus loin, se dressent les remparts de l'ancienne enceinte, et derrière une des tourelles, les clochers de Sainte-Gudule, à Bruxelles.



J. VAN LAETHEM (?).
LE CHRIST, ACCOMPAGNÉ DE PHILIPPE LE BEAU
ET DE RELIGIEUX DE DIVERS ORDRES.
Tourcoing, collection de M. Masure-Six.

La princesse a derrière elle un paysage qui n'est pas moins intéressant, car il reproduit l'aspect qu'avait alors la résidence d'été de nos ducs, *t'somerhuijs*, qui était placée dans le parc, à Bruxelles. Cette construction, qui porta d'abord le nom caractéristique de « la Folie de Feuillye »,

et devint plus tard, comme on peut le voir dans le plan de Sanderus, de 1650, le *Labyrinthe*. D'après les documents du temps, nous savons que cette étrange et élégante construction en bois fut exécutée en Espagne, puis démontée et transportée à Bruxelles. « Elle n'avait ni clous ni ferrures, et comprenait quatre étages. Elle fut posée sur dix-huit colonnes de marbre bâtard, au milieu d'un grand bassin très profond rempli d'eau, dans lequel on descendait par des degrés posés en amphithéâtre pour y prendre le bain à la romaine. On y arrive par un pont orné des figures d'un lion, d'un tigre, d'un cheval et d'un chien. »

La présence de cette maison caractéristique, encore très reconnaissable dans presque tous ses détails sur le plan de Sanderus[1], nous fixe mieux encore que les ruines de la châtellenie du volet de Philippe, sur l'endroit représenté par le peintre. Il a très judicieusement choisi le parc et la « Folie de Feuillye », qui était alors dans toute sa nouveauté, et qui rappelait ainsi à la princesse son pays natal. Comme la péninsule ibérique, cette maison, reliée par un pont à la terre ferme, était presque partout entourée d'eau, et « les animaux emblématiques qui défendaient le pont, c'étaient le lion de Castille et de Léon, le cheval de la fière Aragon, le chien fidèle et vaillant de la Sicile, tandis que le tigre cruel rappelait Grenade la Mauresque »[2].

Un autre détail tend à prouver que la peinture date bien de 1498 ou de 1499 : la taille déformée de la princesse, sur laquelle elle appuie fièrement la main, paraît indiquer une grossesse avancée; or, c'est le 30 novembre 1498 qu'elle mit au monde son premier enfant, Éléonore, tandis qu'en 1499 elle était enceinte d'un fils qui devait porter un jour le nom illustre de Charles-Quint.

Quant à l'atelier qui produisit ce triptyque, — je dis atelier, car son exécution montre diverses mains visiblement différentes, — il nous faudra le chercher parmi ceux des maîtres qui étaient alors occupés à des travaux importants à la cour de Bruxelles.

Or, la cour de Bruxelles avait à cette époque comme peintre en titre Jacob van Laethem, qui travaillait exclusivement pour le prince et pour

1. Ici la partie inférieure est cachée par l'enceinte de la ville.
2. A. Reynen, *op. cit.*, p. 27.

« les seigneurs de son hostel ». Van Cats, chambellan de Philippe, avait donc le droit de s'adresser à lui pour avoir les portraits authentiques de ses maîtres, lorsqu'il songea à doter d'un *Jugement dernier* l'hôtel de ville de Zierickzée dont il était le bailli.



J. VAN LAETHEM (?).

LA VIERGE, ACCOMPAGNÉE DE JEANNE LA FOLLE ET DE RELIGIEUSES DE DIVERS ORDRES.

Tourcoing, collection de M. Masure Six.

Le nom de Jacob (ou Jacques) van Laethem[1] se trouve à plusieurs reprises dans les comptes des finances de la cour de Bruxelles. L'importance des travaux qu'il exécuta prouve suffisamment qu'il dut employer plusieurs artistes ou élèves sous ses ordres.

Voici, d'après M. Alph. Wauters, quelques passages relevés dans nos archives :

En 1497-1498, van Laethem exécute un grand tableau d'or et d'argent, orné de toutes les armoiries de la maison d'Autriche (rappelons ici que le *Jugement dernier* de Zierickzée est également peint sur fond d'or, et que les armoiries prennent une grande importance dans les volets du même triptyque). En 1500, il dressa une généalogie des ancêtres de Philippe le Beau, depuis plus

1. Voir Dr A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler Lexikon*, verlag von Halm und Goldmann, Wien und Leipsig, 1906. Voir aussi : Alph. Wauters, Pinchart, arch. III, 194 ; Van den Bronden, 84 ; Michiels L'Est, p. 223, et les catalogues cités plus haut de MM. A.-J. Wauters et Pol de Mont.

de 400 ans, avec leurs armoiries dorées et argentées; la même année, il concourut à Bruxelles à la célébration du chapitre de l'ordre de la Toison d'or dans l'église des Carmes; en 1501, il peignit un grand nombre de bannières, de cottes d'armes, de fanions, etc.; en 1504, il peint les accessoires qui servirent aux obsèques de la reine Isabelle de Castille, et en 1522, celles employées pour le roi Emmanuel de Portugal. Il contribua aussi, en 1516, aux ornementations du *Chariot triomphant* qui figura aux obsèques solennelles, célébrées à Bruxelles peu après la mort de Maximilien d'Autriche.

Van Laethem, qui, comme on l'a vu plus haut, travaillait déjà pour la cour en 1497, contribua probablement aussi aux peintures qui, au commencement de cette année, rehaussèrent les fêtes données à l'occasion des noces de Philippe le Beau. On sait qu'après l'avoir fait bénir simplement à Lierre, ce prince fit célébrer son mariage à Bruxelles et qu'il eut lieu « en très grande pompe, magnificence et réjouissance ». L'importance des peintures décoratives nécessitées par de pareilles fêtes était grande, et il est permis de croire, avec M. A.-A. Reynen, que le chambellan van Cats, qui assista vraisemblablement au mariage de son maître, apprit ainsi à connaître la personne et le talent du peintre officiel van Laethem, à qui il devait commander peu après le tableau historique de Zierickzée.

La reproduction de ces très intéressantes peintures, et surtout celle de la partie centrale du triptyque, généralement ignorée, sera précieuse en ce qu'elle permettra peut-être de restituer à notre artiste de nombreuses peintures attribuées jusqu'ici dans nos musées à des maîtres inconnus.

On a déjà pu, grâce aux volets de Bruxelles, identifier deux intéressants panneaux qui figuraient avec eux à l'exposition de Bruges, en 1907, et qui, selon nous, sont également de van Laethem. M. Pol de Mont les désigne dans son catalogue de la Toison d'or comme suit : « *Inconnu brabançon, fin XVe siècle.* N°s 32 et 33. Deux volets de triptyque, représentant, celui de droite, *le Christ agenouillé* tenant la croix, avec, derrière lui, un groupe de prêtres et de moines d'ordres différents; — celui de gauche, *la Vierge*, également agenouillée, avec des religieuses de divers ordres derrière elle »[1]. Notre savant collègue d'Anvers fait judicieusement observer

1. *Exposition de la Toison d'or, à Bruges.* — Catalogue (G. van Oest, Bruxelles, 1907), p. 23. — Ces deux volets qui appartiennent à la collection Masure-Six, de Tourcoing, figurèrent à l'exposition de cette ville en 1905.

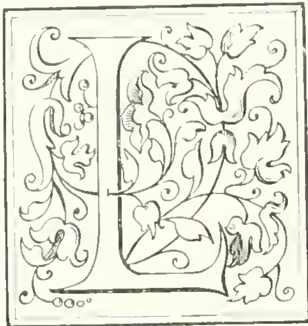
en note, la ressemblance qui existe entre les types de certains personnages de ces volets et ceux de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle sur les panneaux du musée de Bruxelles. « Non moins frappante est, dit-il, la presque identité du faire entre les deux œuvres : les brocarts, la carnation, les fleurs, etc. Voir aussi les mains, structures des phalanges digitales; les blancs, les noirs, etc. Il paraît incontestable que la donatrice en habit de brocart, derrière la Vierge, présente à peu de chose près la physionomie de Jeanne la Folle; le donateur, d'autre part, les traits de Philippe le Beau ». Une comparaison entre les deux œuvres ne peut laisser de doutes à cet égard. D'autant plus que tous les visages représentés par notre peintre sont très facilement reconnaissables. Ils ont tous un air de famille, des nez longs et étroits, une coupe de figure généralement allongée, des mains ayant toutes les mêmes formes et dans les types quelque chose d'impersonnel, qui indique clairement pour leur auteur un peintre officiel surchargé d'ouvrage et qui ne put obtenir de ses modèles hauts placés que des poses rares et furtives. Remarquons que les religieux et les moines qui accompagnent le *Christ agenouillé*, de la collection de M. Masure Six, paraissent peints d'une façon plus réaliste. D'un autre côté, l'exécution minutieuse des étoffes précieuses, des armoiries et des bijoux, ainsi que les dorures qui y sont prodiguées, indiquent que les peintures proviennent d'un atelier très complet, comme l'était celui de Jacob van Laethem, où des spécialistes apportaient leur collaboration. La date seule de leur exécution suffirait d'ailleurs à désigner pour leur auteur le maître qui, avant Bernard van Orley, fut le premier et le principal peintre de la cour à Bruxelles.

L. MAETERLINCK



UNE AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. B. KRIEGER



Les visiteurs du Louvre, quand ils admirent les objets d'art exposés dans la galerie d'Apollon, ne savent pas tous à qui nos collections sont redevables de la réunion de tant de bibelots, « précieux par la matière, disait Barbet de Jouy, plus précieux par le travail ». L'opinion courante est que ces orfèvreries et ces cristaux, ces émaux et ces pierres dures sont l'œuvre des artistes italiens en faveur sous les derniers Valois, et qu'ils appartiennent depuis cette époque au Trésor de la Couronne, alors que c'est seulement Louis XIV, qui fit rechercher et acheter, surtout à l'étranger, la majeure partie de ces objets.

Celui d'entre eux qui, n'ayant pas été gravé par l'incomparable Jacquemart, a tenté la pointe de M. Krieger, habile à rendre la transparence du cristal, comme aussi la ferme élégance du métal ciselé, n'est pas seulement intéressant à cause de l'harmonie de ses lignes et de la sobriété de sa décoration ; cette belle aiguière est, en outre, une des rares pièces de la galerie d'Apollon qu'on puisse faire remonter avec certitude jusqu'au règne de François Ier. On remarque, en effet, que la monture d'argent repoussé et doré, qui cerne la panse de cristal, offre un motif à répétition figurant une fleur de lys barrée ; cette particularité a permis de supposer — et tel était l'avis d'Émile Molinier — que l'objet a sans doute fait partie du mobilier du connétable de Bourbon, confisqué par le roi, lors de la trahison de 1523.

E. D.



LE PASTEL ET LES PASTELLISTES FRANÇAIS

AU XVIII[e] SIÈCLE[1]



Au Salon de 1737, le peintre, agréé depuis peu à l'Académie, a exposé son propre portrait : l'*Auteur qui rit*. Sur ce portrait, le graveur Schmidt, qui en a fait l'objet d'une belle estampe, raconte une anecdote souvent citée. La Tour s'est retiré, un jour, dans son atelier, avec le dessein de jeter une esquisse d'après lui-même. Un de ses amis l'abbé Hubert vient à frapper. L'artiste le laisse se morfondre et se surprend au miroir, riant et montrant la porte avec l'air de dire : « Frappe toujours ! tu n'entreras pas ! » Sa pose et son expression l'amusent : il décide de se peindre ainsi. En cette vraisemblable historiette s'indique le penchant de La Tour à emprunter aux imprévus de la vie l'attitude de ses modèles. On remarquait rue de Sèze, sous le n° 47 du livret, un exemplaire de *l'Auteur qui rit*, figuré comme dans le cadre d'un œil-de-bœuf; mais était-ce bien l'œuvre-type de 1737 ? Il n'est pas unique, il n'est pas parfait. Partant, comment ne pas se rappeler ce qui a été dit plus haut des copies d'atelier ? Nous ne lui faisons place ici qu'à cause du souvenir qu'il éveille d'un des premiers envois de l'artiste à l'Académie.

Trois amateurs possèdent, en trois dimensions différentes, le *Portrait jusqu'aux genouils de M. de X... qui prend du tabac*, du Salon de 1740, identifié à Étienne Perrinet, sieur de Jars, fermier-général depuis 1725[2]. L'hôtel de M. le marquis de Vogüé se décore de l'exemplaire le plus grand ; la collection de M. Doucet, d'un exemplaire un peu plus réduit ; le

1. Troisième article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 5 et 109.
2. Reproduit dans un précédent article, p. 17.

cabinet de M. Georges Dormeuil, d'un exemplaire de petit format. Dans quelle mesure le portraitiste s'est-il personnellement consacré à cette triple et rigoureusement uniforme représentation d'un même personnage ? L'arrangement, le détail, le métier, tout est pareil. Les trois pastels sont catalogués au livret de l'exposition au bénéfice de la Croix-Rouge ; mais qui serait tenté de les porter exclusivement à l'actif de La Tour, se ferait, je crois, de sa patience une notion exagérée. J'inclinerais volontiers à penser que le très ample *Perrinet de Jars* du marquis de Vogüé est son original envoyé au Salon du Louvre en 1740 et le premier type de ses compositions d'un apparat mêlé de simplicité qu'il allait développer, dès l'année suivante, avec le portrait du président Bernard de Rieu, en robe rouge, dans son cabinet de travail et, plus tard, avec le portrait de Mme de Pompadour, entourée de livres et d'objets d'art et tenant un papier de musique, jusqu'à l'avortement du genre, vers 1758, en la vaste ébauche abandonnée de la *Dauphine Marie-Josèphe* faisant l'éducation de son fils. Perrinet, sieur de Jars, est debout, appuyé au dossier d'un fauteuil, en une pose de convention non sans morgue. Vêtu d'un habit de velours gris et d'une veste bleue à boutons d'or, paré du souple jabot de batiste et des manchettes lâches, mollement plissées, coiffé de la perruque de cérémonie, aux soyeuses crespelures d'où tombe sur ses épaules un nuage de poudre, le regard à droite, l'air très convaincu de sa supériorité, comme tout bon fermier-général, il plonge distraitement ses doigts dans sa tabatière. Derrière lui, d'un côté, se relève un rideau de soie rouge (rideau cher aux vieux peintres des princes, des courtisans et des opulents) et, de l'autre, s'étend un clair paysage gris bleuissant. L'aspect d'ensemble est franc et robuste ; la tête saisie en son caractère impérieux, en sa structure, en son volume, en sa vigueur presque rude. La recherche très nette du geste naturel, du mouvement quasi reflexe des personnages dans la pompe simplifiée du décor de parade, est le trait le plus significatif de l'esprit de La Tour en cette phase de sa carrière où il voudrait concilier son esthétique, sa philosophie et une part des traditions. Après cela, que son riche modèle ait sollicité de lui deux répétitions de son portrait, et que lui-même ait présidé à leur élaboration jusqu'à les parfaire de sa main, je ne vois nul inconvénient à l'admettre. Mais il ne sied pas d'en dire plus.

Il paraît que l'immense pastel du *Président de Rieu*, trésor de la Maison

de Clermont-Tonnerre, au château de Glisoles, a failli être transporté à Paris, à la requête des organisateurs de l'exposition. A la dernière heure, on a redouté à bon droit, pour une page de vastes proportions et d'une fragilité accrue par les ans, les dangers du voyage. Peut-être cependant, à défaut du fastueux magistrat, avons-nous eu sous les yeux sa femme, « en habit de bal, tenant un masque », telle que la peignit La Tour pour le Salon de 1742. Une jeune femme en manteau de soie noire, un nœud rouge à la gorge, et un autre au corsage, un masque de soie à la main, prêtée par M. Arthur Veil-Picard, répondait à ces indications[1]. Était-ce la *Présidente de Rieu* ? Je manque de données pour ouvrir un avis sur ce point, mais rien ne serait moins fait pour nous surprendre. Le cas demeure à éclaircir.

Le pastelliste, à trois ans de là, faisait voisiner, en 1745, au Salon du Louvre, deux grands pastels ainsi désignés dans sa notice : *M. Orry, ministre d'État, contrôleur général des finances, peint en grand* et *M***, amy de l'auteur, aussi en grand.* L'abbé Desfontaines s'écriait, dans son *Jugement de quelques ouvrages nouveaux*, en levant le voile de l'anonyme : « Le prodigieux La Tour est toujours le roi du pastel. Quelle expression ! Quelle nature ! Qu'il a bien rendu M. le Contrôleur général et *M. Duval !...* » L'anonyme n'était autre que Duval de l'Épinoy, secrétaire du roi. Nous l'avons vu, aux Cent pastels[2], assis sur sa chaise rouge, en culotte et en habit de moire grise et en veste bleue, devant sa table chargée d'une sphère du monde et d'un gros livre au feuillet corné. Il lisait : quelqu'un est venu à lui et il a interrompu sa lecture ; il s'est retourné, bienveillant sous sa perruque blanchie, et, machinalement, comme Perrinet de Jars, taquinant sa tabatière indispensable. La perfection technique ne peut aller plus loin. Chaque matière est rendue dans sa densité, sa coloration, ses reflets, sa substance et son épiderme. La tête rayonne de vie. Un soupçon de froideur naît, toutefois, de l'excès même du soin. Les grands pastels de La Tour accusent une lutte avec la nature si obstinée, si prolongée, qu'un peu de fatigue a fini, quelquefois, par roidir la main de l'artiste, et par figer dans un commencement de grimace ce qu'il voulait intimement agissant et libre[3].

1. Reproduit dans le précédent article, p. 121.

2. Collection de M. Jacques Doucet. Reproduit dans le précédent article, p. 117.

3. En même temps que son Bernard de Rieu, La Tour exposait, en 1741, le portrait en buste d'un *Nègre attachant le bouton de sa chemise*. Je me rappelle avoir vu, il y a quelques années, au Petit-Saconnex, près de Genève, un buste de noir, assurément du maître de Saint-Quentin, et fort

Du Salon de 1748, l'exposition avait recueilli deux échos : je nomme ainsi les deux répliques des portraits du maréchal de Saxe et du maréchal de Belle-Isle sur lesquelles nous nous sommes suffisamment expliqués. Une tradition veut que l'effigie qu'on nous montrait de Maurice de Saxe ait appartenu à Mme Favart, mais je ne sais sur quel fondement elle repose ; et, d'ailleurs, fût-elle d'une authenticité prouvée, que nous apprendrait-elle d'essentiel sur l'œuvre originaire ? — Vers 1750, La Tour a fort bien pu exécuter le portrait de la petite Nicole Ricard, — plus tard Nicole Goujon, — fille du secrétaire de l'Intendance de Bourgogne. Elle était née en 1745. Qu'on imagine ses cinq ans assis sur une chaise enfantine, sa tête coiffée d'un bonnet, ses mains passées dans un manchon bleu, ses yeux vifs dans son mol visage de baby. Mais de plus en plus l'artiste s'éloignait de l'abstraction, se détournait des expressions vagues. Mme de La Reynière garde en son portrait définitif du Salon de 1751 son menton double, son visible contentement de soi, son regard hautain de parvenue. Ce qui la caractérise, c'est qu'elle vit et qu'on la sent vivre. On sent vivre toutes les figures de La Tour : Watelet, financier, académicien, poète didactique et collectionneur, graveur, *dilettante* de pied en cap ; Marguerite Lecomte, son amie, en fanchon blanche, en rubans bleus et qui chante en tenant un papier de musique ; Mme de Mondonville, femme d'un compositeur, excellente virtuose elle-même, s'accoudant sur son clavecin ; Mme Huet, un bouquet rouge dans les cheveux, de gros nœuds rouges au corsage, tenant sous son bras son petit chien aux oreilles pendantes[1]. Les thèmes sont familiers. La vérité en sort toujours. Leurs colorations ont pu se défraîchir : rien n'altère ce franc et vivant caractère : ils nous mettent en contact avec le passé.

L'exposition nous présentait tous les portraits qu'on vient d'indiquer, et d'autres encore : le graveur Schmidt, en bonnet garni de fourrure,

beau, propriété de la famille du distingué compositeur Pierre Maurice. Les détails de l'œuvre ne me sont plus assez présents pour me permettre d'insister ; mais cette étude pittoresque doit se rapprocher beaucoup de la fantaisie de 1741.

1. Le portrait de *Watelet* appartient à M. Arth. Veil-Picard ; celui de *Marguerite Lecomte*, pastel un peu terni, et celui de *Mme de La Reynière*, à M. J. Doucet (ils ont été reproduits dans nos précédents articles, p. 19 et 112) ; celui de *Mme de Mondonville* (d'un ton légèrement plombé et dont on pense voir, à Londres, l'exemplaire définitif, chez M. Pierpont-Morgan), à Mme Jahan Mareille. — Le portrait de la *Dame au petit chien* (n° 53 du catalogue des Cent pastels et collection Veil-Picard) me paraît être le « portrait de Mme Huet tenant un chien », du Salon de 1753. Je crois donc devoir restituer au modèle le nom que j'estime le sien.



J.-B. PERRONNEAU. — PORTRAIT D'ENFANT (1744).

Collection de M. Jacques Doucet.

penché sur sa table, appuyé sur sa main ; le fermier général de Neuville, en habit lilas moiré, affalé sur son siège ; le notaire royal Claude de Laleu, en serre-tête, en robe de chambre, très semblable au notaire Laiguedive, peint en 1762 !... Que dirai-je ? Elle nous ravissait par dessus tout du portrait de Mme Masse, une vieille parente éloignée de la famille de La Tour, à la physionomie à la fois gracieuse et piquante, ajustée de bleu, avec basse coiffure et tour de cou, bandes de fourrure en échelle au corsage, triple foison de dentelles aux manches courtes, et les deux mains dans le soyeux manchon noir. Le peintre s'y est surpassé. Tout nous captive : la fraîcheur du bleu, le mousseux du blanc, l'éclat du noir, l'inattendu des tons orangé des ombres du tour de cou sur la chair. Ce merveilleux pastel, d'une conservation sans exemple, nous révèle chez notre pastelliste un sentiment du charme et de la couleur dont il ne fait pas toujours preuve[1].

En abrégé, le propre de La Tour est une acharnée poursuite de l'objectivité au sens formel et au sens expressif. Il entend que, sous ses crayons, tout personnage se définisse profondément par sa réalité même et que son intimité affleure au dehors, comme en vertu de sa seule force, sans intervention ostensible du peintre pour contraindre la nature. Son art rigoriste, volontaire, exclusif, enregistre au vif la spontanéité de ses modèles en gardant, autant que possible, vis-à-vis d'eux, cette clairvoyante neutralité qui permet de les reconnaître tels qu'ils sont, et défend de leur prêter le moindre détail d'invention, voire de les embellir du moindre ton artificiel. Point d'autre ressource légitime aux yeux de La Tour que la série des remarques *objectives* sur les éléments d'expression plastique des individualités humaines. Ce n'est pas sciemment et délibérément qu'il fait, dans les physionomies, une si large part à un sourire singulier, accentué en désir de mordre sur les lèvres de Voltaire, mêlé de mélancolie sur celles de Rousseau, soulignant chez d'Alembert la finesse critique en tout renseignée, tourné chez Mme de Pompadour presque à l'anxiété de l'attente, traduisant en Mme Masse l'indulgence aimable d'une femme qui sait « à quel point la vie est agréable ». C'est l'esprit caustique et sceptique, atténué

1. Le *Graveur Schmidt*, à M. Veil Picard ; le financier *De Neuville*, à M. David Weil (un autre exemplaire à Saint-Quentin) ; *Mme Masse*, au marquis de Juigné ; le notaire *De Laleu*, à M. Paul Huillier. Les trois premiers ont été reproduits dans les précédents articles, p. 12, 115 et 123.

d'optimisme, de son siècle, qui se concentre en son esprit personnel et donne à ses images de contemporains des significations parfois curieusement exagérées, jamais faussées. Nous aimons ce La Tour morigéneur et paradoxal, indépendant et coutumier, mécontent et si facilement amusable, spirituel et buté, admirateur du savoir et ami des sociétés frivoles, égoïste et halluciné du bien public, féru de systèmes, entraîné par l'illogisme... Aucun homme n'a plus complètement vécu la vie de son temps. Nous aimons ce peintre sans génie lyrique, sans fièvre coloriste, mais observateur d'essence, raisonneur convaincu, aigu dessinateur. Aucun artiste n'a mieux et plus substantiellement rendu son entourage. Et telles sont pour nous, au plus juste, les caractéristiques de La Tour, en son existence, en ses manières d'être, en son inflexible et magnifique talent.

IV

L'envie ne nous prendra point de soumettre à la rude épreuve du parallèle académique l'œuvre de Maurice Quentin de La Tour et l'œuvre de Jean-Baptiste Perronneau. Ce jeu de rhétorique ne nous a valu que trop de bavardages, depuis que la mode s'est emparée des pastels du second, avec une complaisance parfois dépassant le but. Perronneau n'a ni les hautes aspirations, ni les complications intellectuelles, ni l'absolutisme, ni l'incisif talent de son célèbre confrère. Il ne donne de leçons à personne; il ne vise à rien réformer; il n'exerce pas son art comme un sacerdoce, mais il le pratique comme un beau métier, toujours simplement, sans tapage, avec zèle, avec habileté, sans orgueil. Ses effigies sont plus superficielles d'accent, moins significatives de présentation que celles de La Tour. On ne sent pas en lui cette obsession de descendre au fond de son modèle qui caractérise le peintre des Encyclopédistes. Une personne pose devant lui : il ne s'enfièvre pas à la vouloir pénétrer jusqu'à l'âme : la première attitude venue lui suffit. Que d'hommes le chapeau sous le bras! Que de femmes des fleurs à la main ou dans un maintien quelconque! Ce serait assez monotone, sans la fête des couleurs, dont l'artiste a plus de souci que des analyses morales. Les circonstances de la vie, de longues absences lui ont quelquefois laissé courir bien du temps entre le commencement et l'achèvement d'un portrait; jamais ses points de vue

ne se modifient dans l'intervalle. Disons mieux : il ne pense à un ouvrage que lorsqu'il y travaille et en l'exécutant. Un portrait fini, vite il en reprend ou en entreprend un autre. Généralement, il signe et date ce



J. B. PERRONNEAU. — LE COMTE DE BASTARD (1747).
Collection de M. Jacques Doucet.

qu'il a peint, en homme prudent qui ne veut pas être frustré de l'honneur mérité. La clientèle plutôt modeste qui s'adresse à lui ne le prie pas de répéter ses effigies ; on ne les copie point : elles demeurent uniques, et voilà, du coup, bien des discussions supprimées. Son aisance technique, sa sensibilité de peintre, son don de coloriste sont hors de conteste. En

abrégé, si l'on exigeait de moi un raccourci du fameux parallèle, je dirais en deux mots que Perronneau ne saurait être comparé au maître de Saint-Quentin pour tout ce qui est le grand côté de l'art du portrait, mais qu'il a, pour la manière d'opérer et le brillant de l'aspect, une variété, une souplesse que La Tour n'atteint pas. Je spécifie ainsi, tout de suite, le genre et le degré de l'estime qui doit lui revenir.

Ses biographes le font naître à Paris vers 1715. Avant de s'adresser à la peinture, il a passé, comme apprenti, dans l'officine de gravure du vieux Cars, et nous avons quelques planches incisées, signées et datées par lui en 1738, pour le *Livre des figures dessinées d'après nature* par Bouchardon, publié chez Huquier. L'abbé de Fontenay rapporte qu'il a étudié la peinture sous la direction de Charles Natoire. Sa liaison avec Aignan-Thomas Desfriches, un instant élève de ce professeur et, depuis, gros marchand de denrées alimentaires, bon amateur et dessinateur de paysages à Orléans, se serait formée dans cet atelier [1]. Il convient cependant de noter que la seule fois où Natoire ait eu l'occasion de consacrer une ligne d'écriture à Perronneau, à propos d'un voyage à Rome de son prétendu disciple, il en a parlé comme d'un confrère indifférent que l'on connaît à peine [2]. Pour ma part, je suis persuadé que le jeune artiste a eu surtout des conseils d'Hubert Drouais. Au Salon de 1746, — le premier auquel il ait participé, — il exposait un portrait au pastel de cet excellent homme tenant un portefeuille de cuir gaufré d'or, dont la présence aux Cent pastels eût été bien désirable. Son propriétaire actuel, M. Noël Valois, membre de l'Institut, l'aurait prêté de la meilleure grâce, et les affinités du style de la consciencieuse étude avec le style de Drouais le père se seraient affirmées [3]. Au surplus, des traces de cette influence se décèlent en plus

1. Cette liaison est constatée, dès 1740, par un petit portrait à la sanguine de Catherine-Thérèse, sœur de Desfriches, authentique et daté par une note de ce dernier. Suivant une exacte observation de M. Tourneux, ce dessin, assez aride et sans effet, est dessin de graveur plus que de peintre.

2. Lettre de Natoire, directeur de l'Académie de Rome, au marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du roi, du 28 mars 1759 : « M. Peronot, paintre au pastel, est arrive depuis quelques jours a Rome ; ses affaires l'empêcheront de faire un long sejour ; à paine verat-il les principalle chose » (sic). Cf. *Correspondance des directeurs de Rome*, t. XI, p. 265.

3. La famille Valois descend des Drouais et le portrait lui est d'héritage patrimonial. Il a été publié pour la première fois par M. Tourneux, dans sa substantielle étude sur *Perronneau* (*Gazette des beaux arts*, 1896, t. I, p. 13). On peut, pour l'étude du style, le rapprocher du portrait miniature d'Hubert par lui même (collection P. Goupil). Une autre miniature d'Hubert, le portrait de *Pierre Docé*, bourgeois de Paris (même collection), fait penser à maintes effigies bourgeoises de Perronneau, par sa présentation et son caractère. Le portrait au pastel de *Mme Lutton*, d'Hubert (*ibid.*), et le portrait



d'un morceau de la jeunesse de Perronneau, antérieurement à l'époque où s'accusent, dans ses productions, des signes de personnalité que l'exposition de la rue de Sèze mettait parfaitement en lumière pour qui savait les voir.

Les amis de la Croix-Rouge avaient rassemblé trente pastels de lui, les deux tiers authentiquement signés et datés ou se réclamant de documents précis. Un seul avait précédé ses débuts officiels, — c'est-à-dire son admission à l'Académie royale à titre d'agréé, le 27 août 1746, — et il était d'un ordre tout spécial. Sur un fond bleu s'y détachait un enfant blond, à la petite robe blanche illustrée de motifs multicolores, rouges, roses, bleus, jaunes, à plaisir. De cette fantaisie à la bigarrade, naïve et fine, d'une tendance presque populaire, se dégageait le sentiment de la vocation du jeune artiste à unir ses tons en un bouquet agréable et rare. Le catalogue la faisait remonter à 1741 : la vraie date inscrite sur le portrait me paraît être 1744 (collection Jacques Doucet). Nous avons le regret d'ignorer quels autres essais ont attiré l'attention sur Perronneau. Voilà qu'à son entrée au cénacle des peintres du roi l'attend un mécompte. L'Académie, après avoir subi longtemps le charme du pastel, s'avise de vouloir s'y dérober et médite même d'humilier l'art des crayons. Dans sa critique du Salon de 1747, l'abbé Le Blanc nous informera, incidemment, « des discours que la jalousie fait tenir à plusieurs artistes qui prétendent que le pastel est beaucoup plus facile que l'huile ». Naturellement, il leur donnera tort, au moins pour le pastel « tel que le traite M. de La Tour ». Il n'en est pas moins vrai que, sans recourir à aucun ménagement, MM. les Académiciens ont résolu de ne plus accueillir personne dans leurs rangs en qualité de pastelliste. Déjà même — le fait est bien connu, — au mois d'avril 1746, moins de quatre mois avant la première démarche de Perronneau, ils avaient quasiment rabroué le modeste Alexis Loir, ne lui faisant grâce, en fin de compte, qu'en raison de ses talents de modeleur en relief. Pour le nouvel agréé, qui ne modèle point, on décide qu'il peindra ses deux mor-

de Mme *Desfriches*, par Perronneau, groupée avec le peintre qui s'est, d'ailleurs, représenté arbitrairement sous un autre éclairage qu'elle (collection Groult), sont d'un goût qui les avoisine et qui n'est pas uniquement celui de l'époque. Il serait possible de signaler aussi, en quelques portraits des jeunes années de François-Hubert Drouais (Drouais le fils), des traits du même ordre, où l'on discernerait des indices d'un enseignement commun — par exemple le *Portrait de sa mère* (collection P. Goupil). Voir la reproduction de la plupart de ces morceaux dans l'ouvrage de M. C. Gabillot : *les Trois Drouais* (Paris, 1906).

ceaux de réception, le portrait du vieux peintre Oudry, élève de Largillière, et du sculpteur Adam l'aîné, tout uniment à l'huile, afin de montrer ce qu'il sait faire. Qui ne rêverait de savoir la conduite de La Tour, au milieu de ces menées sournoises, dont le renom de son art peut avoir à souffrir ? Nous avons peu de chances de l'apprendre. Que si Perronneau ne se loue pas de son aventure, on le comprend, et s'il ne témoigne pas d'une bien grande bonne volonté à remplir son obligation, on l'excuse. La noble compagnie n'aura pas de nouvelles de ses portraits d'Adam et d'Oudry avant sept ans. Ce n'est, en effet, que le 28 juillet 1753 que notre artiste sera titularisé selon toutes les règles.

A parler franc, la mesure prise à son sujet n'est pas de nature à le molester gravement, car il a peint à l'huile de bonne heure et avec distinction, en tons seulement un peu abaissés, voisins des ordinaires colorations du pastel. Dès le Salon de l'année 1746, aussitôt après son « agrément », il prouve ses aptitudes en exposant au Louvre des portraits des deux façons, mais, sur cinq envois, trois sont aux crayons de couleur. L'un n'est autre que le *Drouais père*, cité plus haut ; un second est le *Marquis d'Aubais en cuirasse*, jadis en la possession du peintre pastelliste Émile Lévy et, s'il m'en souvient bien, de cet air d'autorité voulu, un peu étrange, des personnages auxquels Perronneau tient à prêter de l'ampleur ou de la force. Trois portraits de l'année suivante avaient pris place aux Cent pastels : un jeune garçon, présumé l'un des fils du sculpteur J.-B. Le Moyne, très clair sur fond vert clair, avec des chairs rosées, des cheveux blonds, en habit vert jaune et en gilet rose, de la collection Albert Lehmann[1] ; — l'énorme *Comte de Bastard*, en buste, cou de taureau caché sous l'enroulement de la cravate de batiste d'où tombe le jabot en

1. Ce portrait n'est point celui qu'on vit au Salon de cette année 1747 sous cette indication : *M. Lemoyne, âgé de cinq ans, fils du sculpteur du Roy*. La galerie Groult a recueilli cette exquise image enfantine, toute de charme et d'esprit. Perronneau paraît avoir entretenu avec Le Moyne des relations plus que cordiales. Nous le verrons, en 1753, exposer le portrait de sa troisième femme, remis en lumière à l'exposition au profit de la Croix Rouge. — A noter qu'au Salon de 1747, où Perronneau montrait le fils du sculpteur, La Tour montrait le père lui-même, et qu'il fera de celui-ci un nouveau pastel en 1763. C'est probablement le portrait de Le Moyne vieilli, entré au Louvre. Les deux pastellistes avaient donc des milieux amis où ils se rencontraient. — A noter encore que, lors de son voyage en Hollande en 1766, le maître de Saint-Quentin recevra l'accueil le plus particulièrement obligeant de l'échevin d'Amsterdam Hogger, le même dont, trois années auparavant, Perronneau a eu tant à se louer et qui est resté son ami. — La légende de la perfidie de La Tour à l'égard de son camarade et de sa brouille avec lui, si contraire à tout ce que nous savons de sa bonhomie et de ses rapports avec ses confrères, devient de plus en plus suspecte.

cascade de broderie, poitrine opulente qu'abrite l'habit déboutonné, d'un gris noirâtre, large face à double menton, haut portée, irrégulière, épa-



J.-B. PERRONNEAU. — JEUNE FEMME TENANT UN BOUQUET.
Collection de M. Jacques Doucet.

nouie, bouffie, raillarde, surétoffée d'une gigantesque perruque, bouche ouverte lançant je ne sais quelle facétie de tribun en goguette, œuvre

extrêmement typique appartenant à M. Jacques Doucet ; — le graveur *Huquier*, d'Orléans, en demi-figure, debout, tête levée, chapeau sous le bras, habillé de gris, perruque très fournie de boucles, jabot bien correct, cravate bien enroulée, mélange de recherche bourgeoise et de vulgarité plébéienne, du cabinet de M. André Lazard. Ce *Huquier* seul a été l'hôte du Salon de 1747. C'est peut-être en son honneur que l'abbé Le Blanc a écrit son couplet d'une langue bizarre : « ... On voit un portrait en pastel par un jeune homme nommé M. Perronneau, qui est plein d'esprit et de vie et qui est d'une touche si vigoureuse et si hardie qu'on le prendrait pour être d'un maître consommé dans son art... » — Un peu plus loin apparaissaient, rue de Sèze, deux portraits mémorables du Salon de 1748, conservés en la galerie Groult : *M. Olivier en habit de velours* et *Madame son épouse en robe de péquin*. M. Olivier, riche bourgeois de Marseille, assis près d'une table, mal contenu dans son habit de velours brun fermé à demi sur sa veste blanche galonnée d'or, s'adosse à un fond vert. Avec sa bouche tombante et sa mine furibonde, il me rappelle invinciblement un autre Marseillais me disant un jour, d'une voix de tonnerre et en abattant devant lui ses redoutables poings : « Je suis un homme fini. Je sens que je me calme ». — Heureusement, Mme Olivier n'est pas du même tempérament. Elle s'accoude de son bras nu et nous regarde fort à son aise, parée à son gré, coiffure du genre d'un bonnet au sommet de la tête, trois rangs de perles au cou, surtout de « péquin » à feuilles vertes, à fleurs rouges, et toutes les fanfreluches, les bouillonnés, les flots de dentelle de mise en un corsage. En face de son volcanique mari, elle est vraiment belle de tranquillité, de santé, de maturité, d'aplomb, de vie. La facture a le piquant de sa liberté. Couleur et technique ne se recommandent de personne que de Perronneau. Il y a là pourtant, à ne rien omettre, des éléments de récente assimilation : quelque chose de la netteté forte de La Tour et quelque chose du naturalisme d'Aved, l'auteur du portrait si remarquable de Mme Antoine Crozat, exposé au Louvre en 1741, et présent, de nos jours, au musée de Montpellier. L'artiste est trop sensible pour se soustraire aux bonnes suggestions de son ambiance.

L. DE FOURCAUD

(A suivre.)

CORRESPONDANCE DE LONDRES

L'ART A L'EXPOSITION FRANCO-BRITANNIQUE

Il faut bien l'avouer, si favorable qu'on soit à l'entente cordiale, l'aspect de l'Exposition de Londres n'est pas fait pour séduire l'artiste. Des bâtiments d'un style à la fois illogique et banal, et dont la blancheur uniforme fait toute l'unité, sont groupés suivant un plan assez mal dessiné et très peu significatif. Les deux bras de fer du *Flip-Flap*, — successeur des « grandes roues » dans la faveur populaire, — qui font décrire en sens inverse à deux disgracieux wagons deux gigantesques demi-cercles, n'embellissent pas le paysage. N'étaient les parterres de fleurs et la jolie lumière enveloppante de l'été londonien, tout cela serait passablement ennuyeux à regarder. Seule la « cour d'honneur » offre plus d'agrément : avec ses dômes, ses tourelles, ses pavillons disposés autour d'une pièce d'eau où le remous des barques brise leur image en clairs reflets, elle est pittoresque et gaie. Somme toute, on est un peu déçu : on attendait mieux d'un ensemble, beaucoup moins vaste que nos grandes foires universelles, où l'occasion était bonne de faire preuve, dans l'agencement des lignes et des couleurs, d'ingéniosité et de goût.

La place m'est trop exactement mesurée pour qu'il me soit permis de m'attarder à l'extérieur, ou même de décrire, comme il conviendrait, les beautés dispersées dans les différents édifices, et dont le groupe symbolique de M. Fallières et du roi Édouard se serrant la main, de grandeur naturelle... en beurre, n'est assurément pas la moindre. Il me faut passer tout de suite au Palais des Beaux-Arts. C'est sans trop de regret que je dois renoncer à parler des arts appliqués : si l'on excepte quelques délicats objets, placés au milieu des salles de peinture française et que connaissent d'ailleurs les habitués de nos Salons, cette section, qui eût pu offrir un vif intérêt au pays de William Morris, est presque uniquement commerciale.

Le Palais des Beaux-Arts est divisé en deux parties, séparées par une nef centrale : à gauche, la France ; à droite, l'Angleterre. Elles occupent chacune une dizaine de salles pour la peinture, une sorte de long couloir pour la gravure et les dessins, un autre pour l'architecture, qui est tout à fait sacrifiée ; quatre salles supplémentaires sont consacrées, du côté anglais, à l'aquarelle, que nos voisins considèrent comme une sorte de spécialité nationale, — sans toutefois que les feuilles exposées justifient, autrement que par leur nombre, une pareille prétention. La sculpture des deux pays est installée dans la nef. Disons dès à présent qu'elle y est

fort mal : les marbres, les bronzes et les plâtres s'y suivent en files régulières et pressées : il est à peu près impossible d'y rien apprécier à sa valeur : des statues dont la beauté nous est depuis longtemps familière deviennent à peine reconnaissables. Dans ces conditions, il y aurait trop d'injustice à juger de la plastique de nos voisins : je n'y insisterai pas. Aucune sculpture de Stevens, la *Clytie* de Watts : beaucoup de figures élégantes avec une nuance d'académisme et de « manière » : peu de force, semble-t-il, et peu de grandeur.

Je n'insisterai pas non plus sur les salles de peinture française. On prend plaisir à les parcourir, car elles renferment d'excellents morceaux, mais elles ne peuvent rien nous apprendre que nous ne sachions déjà. Aussi bien n'était-ce pas le but que devaient se proposer les organisateurs : tout ce qu'on était en droit de leur demander, c'était d'offrir aux Anglais un résumé suffisamment fidèle de notre art, depuis le milieu du XIXe siècle. Ont-ils réussi à le faire ? Je n'oserais l'affirmer. Quelques peintres contemporains sont parfaitement représentés par des ouvrages considérables, — au moins par leurs dimensions, — d'autres, moins illustres, mais peut-être non moins importants, n'apparaissent pas dans leur vrai jour : quant aux morts, dont on a pris le parti de mêler les toiles à celles des vivants, sans se préoccuper de la chronologie, je crains qu'on ne leur ait fait la part bien petite. Ainsi, pour ne prendre que deux illustres exemples, Delacroix et Ingres ne sont aucunement à leur rang : l'esquisse du *Plafond de la galerie d'Apollon*, encore que magnifique, et le *Mirabeau* de l'un, ne donnent pas sa mesure : pour l'autre, il est certes impossible à un étranger d'apprécier son génie, sur le seul *Portrait du sculpteur Bartolini* ; et cela est d'autant plus fâcheux qu'Ingres est pour ainsi dire inconnu de l'autre côté de la Manche. De pareilles expositions sont, nul ne l'ignore, très difficiles à mener à bien, mais n'eût-il pas mieux valu renoncer à toute « rétrospective » que d'en faire une à ce point inexacte ?

C'est, naturellement, la section britannique qui sollicite surtout notre curiosité : elle a de quoi la satisfaire. Trois salles sont ici réservées aux artistes défunts, et, soit qu'on ait voulu nous procurer la vue de peintures pour lesquelles on connaissait notre goût, soit qu'on ait mis quelque coquetterie à ne pas se priver du concours des maîtres du XVIIIe siècle, on a compris dans l'exposition tout ce qui est postérieur à Hogarth. Un petit nombre de toiles représentant un aussi vaste espace de temps ne peuvent évidemment en donner une idée complète, et, sur certains points, cette rétrospective n'échapperait pas aux critiques que je viens d'adresser à la nôtre : mais ici, la chose ne tire pas à conséquence ; les musées de Londres sont à portée, pour permettre au visiteur le moins averti de combler les lacunes. Au reste, le choix a été fait avec beaucoup de discernement et de goût. C'est la partie de l'exposition qui réserve au curieux les meilleurs moments.

Dans la salle du XVIIIe siècle, où une *Partie de cartes*, un portrait et une agréable vue du *Jardin du Ranelagh* rappellent comme il faut les mérites de Hogarth, c'est Gainsborough qui règne sans conteste avec le célèbre *Blue boy*, le triomphant portrait de la *Duchesse de Cumberland* en robe d'or, et le portrait, plus intérieur, malgré le bel effet des ajustements de satin blanc et bleu, plus anglais, si l'on peut dire, de *Lady Bate Dudley*, au visage irrégulier de qui vient affleurer son âme. Pourtant ses

rivaux se défendent bien. Voici, de Romney, deux portraits de *Lady Hamilton*, et je ne sais ce qui séduit le plus, du charme voluptueux de la rose bacchante ou du romanesque de la blanche fileuse ; voici, de Reynolds, l'aimable *Lady Crosbie*, qui, souriante et légère, s'avance vivement vers nous du fond d'un dramatique paysage, et cette rêveuse *Kitty Fisher*, dont la tendre mélancolie semble trouver un éternel écho dans le roucoulement de la tourterelle penchée sur son épaule... Mais je ne puis nommer tous les tableaux faits pour nous plaire. Qu'il me suffise de dire que Hoppner, Raeburn, Opie et les autres portraitistes qui, avec plus ou moins d'originalité, ont prolongé jusqu'à Lawrence l'ancienne tradition, sont représentés chacun par un ou deux ouvrages qui marquent justement leur place.

Pour savoir ce que le paysage anglais nous a pris avec l'harmonieux et classique Wilson, ce qu'il nous a donné avec Gainsborough et Constable, pour connaître l'extraordinaire génie de Turner, ce sont les salles de la National Gallery, du musée de South Kensington et de la galerie d'Art britannique qu'il faut visiter : du moins, l'exposition, qui ne pouvait prétendre à plus, nous montre-t-elle de bons spécimens des uns et des autres, — la vue de *Dedham Vale*, par Constable, en particulier, est une grasse et puissante peinture, — puis un important Ibbetson, un *Clair de lune* de Crome le Vieux, d'une espèce assez rare, un excellent Bonington.

Résolus, vu le manque de place, à nous présenter des choses intéressantes en elles-mêmes, plutôt que des séries bien continues, les organisateurs ont à peu près complètement éliminé les peintures anecdotiques, si fort en faveur vers 1850, dont *le Jour du Derby*, de M. Frith, placé dans les salles des artistes vivants, mais vieux d'un demi-siècle, reste un illustre, amusant et détestable exemple. Ils ont accueilli, comme il convenait, Morland et Wilkie, mais point de Leslie ni de Mulready, ni aucun autre de la même sorte. Quelques portraits, quelques paysages, plusieurs Landseer, — parmi lesquels une gracile *Titania* aux blanches épaules paraît d'autant plus aimable qu'elle est plus inattendue chez ce peintre de cerfs infortunés et de trop intelligents terre-neuve, — la fantastique *Chevauchée des fées* de Paton, un effarant *Septième jour du Décaméron*, de Poole, bien propre à décourager les compatriotes de l'artiste d'imiter la France ou l'Italie, et nous arrivons à la période la plus originale de l'art anglais moderne, celle des préraphaélites.

Une salle entière leur est réservée : ils la méritaient bien. A un art encombré de formules, sans signification et sans vie, ils ont voulu substituer un art vrai, expressif et vivant. Le peintre allait passer du rang de médiocre illustrateur où il il était tombé, à celui de poète, presque à celui d'apôtre. Il enseignerait la beauté, la vérité : ainsi il contribuerait à améliorer les hommes. Pour atteindre à une telle dignité, il devrait être lui-même absolument sincère, il devrait rompre avec tous les artifices d'école, ouvrir les yeux sur la nature et se conformer jusque dans les moindres détails à ce modèle, parfait puisque divin. Une technique renouvelée des primitifs servirait de moyen d'expression : un métier égal et méticuleux, des couleurs claires, brillantes, telles qu'elles apparaissent sous la vive lumière du jour. Si contestables que soient certains points de ce programme, il est impossible d'en méconnaître la probité, ni la noblesse. La beauté des œuvres répond-elle à la générosité des ambitions? C'est une autre affaire. Les juger équitablement sera toujours très difficile à un Français : trop de

choses l'y choquent. Un des grands mérites du préraphaélisme est précisément d'avoir été « national » : il incarne quelques-uns des traits particuliers de l'esprit anglais, ceux par quoi il diffère le plus du nôtre. Tandis que nous demandons au peintre de nous émouvoir par la peinture même, et que nous lui savons fort peu de gré des meilleures intentions, si elles n'ont pas pris forme dans la langue qui lui est propre, une longue éducation protestante a donné à nos voisins le goût du prêche, et un art qui ne « signifie » pas est, aux yeux de la plupart d'entre eux, un art inférieur. Tandis que nous avons un impérieux besoin d'ordre et de composition logique, rien ne leur est moins nécessaire ; ils embrassent, avec une facilité qui nous étonne, une multitude de faits, d'idées, de détails divers : ce qui, pour nous, n'est que confusion et chaos, est pour eux richesse et harmonie. Comment, après cela, donner son avis sur une œuvre comme *le Travail* de Madox Brown, qui contient la matière de tout un sermon et d'une bonne douzaine de tableaux ? Que dire d'un paysage comme *le Val d'Aoste* de Brett, ou même d'un portrait comme celui de *Mrs. Lewis*, par Sandys, où tout semble vu à la loupe ? Quant aux toiles de M. Holman Hunt, quelque respect que nous inspirent les scrupules d'un homme qui met des années à en produire une seule, leur volonté de ne rien dire qui n'ait un sens, leur coloris agressif, l'absence qu'on y constate douloureusement de tout sacrifice et de tout parti pris, ne sont pas loin de nous exaspérer. Sur deux points tout au moins, on peut dire, sans risquer d'être injuste, que les préraphaélites se sont trompés. Ils ont confondu la « moralité » du peintre, — cette honnêteté dans son attitude intérieure vis-à-vis de ce qu'il peint et cette conscience dans son travail dont on ne rappellera jamais assez l'importance, — avec son rôle moralisateur : ce que le désir de trop dire et de trop enseigner peut avoir de fâcheux pour un noble esprit doué d'une imagination plastique, l'exemple de Watts suffit à le montrer. En outre, ils se sont privés, de propos délibéré, de tout ce qu'ajoute à une belle conception une matière souple, expressive et libre : que dirait-on d'un écrivain qui s'imposerait d'écrire avec platitude pour ne pas nuire à sa pensée ?

Ces principes, posés au début, n'ont heureusement pas été suivis par tous. C'est à la faveur d'une sorte de malentendu créé par un commun enthousiasme, qu'un Rossetti, nature inquiète et sensitive, ou un Millais, naturellement et foncièrement « peintre », avaient pu s'accorder sur l'esthétique avec un Holman Hunt. Ils ne tardèrent pas à suivre leur instinct. Rossetti ne s'est bientôt plus guère soucié que de faire exprimer quelque chose de lui-même à de mystérieux visages de femmes : d'imagination pauvre, déplorable coloriste, praticien malhabile, mais délicieux poète, il a su parler à notre âme. Millais s'est bien vite dégagé de la minutie de ses débuts, — dont le *Hussard de Brunswick*, exposé à Sheperd's bush, est un heureux témoignage ; — les tableaux de sa maturité, portraits, paysages, et même tableaux d'histoire toutes les fois qu'une sensiblerie trop fréquente ne vient pas les gâter, sont de belles, fortes et libres peintures. Ce n'est pas non plus par des vertus proprement « préraphaélites », que nous touche le plus pur artiste de l'école, je veux dire Burne-Jones : s'il nous plaît, c'est, malgré les préciosités de son dessin et la sécheresse de sa facture, par le rythme de ses compositions, par l'harmonie de ses formes, par la poésie qui les enveloppe et qui nous fournit d'inépuisables prétextes à rêver.

Quoi qu'il en soit, et quelque impression qu'on éprouve devant telles œuvres qui

se rattachent de près ou de loin au préraphaélisme, il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître l'efficacité du mouvement. Son esthétique se basait, en somme, sur les seuls principes qui puissent rendre la vie à un art qui se meurt : le retour à la nature et à la probité du travail. De plus, son haut idéalisme, la noblesse des sentiments dont il s'inspirait et que l'éloquence de Ruskin a partout répandus, ont créé et entretenu pendant longtemps en Angleterre un amour désintéressé de l'art tel qu'on n'était pas accoutumé de l'y voir. La renaissance des arts décoratifs, sous l'impulsion du grand William Morris, — dont une charmante *Guenièvre*, trop haut placée malheureusement, rappelle le nom à l'Exposition, — n'est pas un des moindres titres du préraphaélisme à la reconnaissance de ceux qui tiennent la beauté pour l'ornement nécessaire de la vie. Il est de mode aujourd'hui de diminuer la valeur de ce renouveau et d'en nier l'influence sur les artisans de chez nous : un jour viendra certainement où justice lui sera rendue.

Lorsqu'on passe dans les salles de peinture contemporaine, on se demande s'il n'y a pas eu quelque chose d'artificiel dans cette rapide floraison d'un art anglais original. On n'aperçoit, en effet, presque plus trace d'un passé pourtant encore si proche. Je ne puis ici, on le comprendra, entrer dans aucun détail sur cette partie de l'Exposition. A quoi bon citer des noms, dès l'instant que la place manque pour expliquer leur importance? N'y aurait-il pas, d'ailleurs, quelque impertinence de la part d'un passant, après une vue rapide d'un choix dont il ignore l'exacte valeur, à prétendre apercevoir des directions générales? Il est une impression, cependant, dont je ne puis me défendre, c'est que la peinture tend, en Angleterre, à se dénationaliser, et qu'elle y redevient beaucoup plus semblable à ce qu'elle est partout ailleurs. L'influence des académiques comme Leighton et Poynter, celle de Whistler (dont on ne s'explique pas qu'aucun tableau n'ait été admis, puisqu'il figure parmi les graveurs, de qui il est incontestablement le principal inspirateur), celle aussi des artistes instruits en France ou en Allemagne, y sont sans doute chacune pour une part. Il va sans dire que nombre de traits subsistent qui sont absolument britanniques : le goût n'est pas perdu des anecdotes sentimentales ; les paysages se distinguent par une vision, une mise en page particulières ; les portraits et les scènes de mœurs ont quelque chose peut-être de plus intime que chez nous ; mais la manière dont tout cela s'exprime est celle qui s'est répandue dans toute l'Europe, de Paris à Saint-Pétersbourg et de Madrid à Christiania. Encore une fois, il serait téméraire de tirer aucune conclusion. Peut-être n'y a-t-il là qu'une apparence ; peut-être la transformation très active que subit la vie sociale et que reflètent les diverses tendances de la littérature n'est-elle pas sans agir aussi sur les arts. L'avenir seul nous l'apprendra.

P. A.

Londres, 18 août.

BIBLIOGRAPHIE

Les Clouet, peintres officiels des rois de France. — Les Frères Dumonstier, peintres de la reine Catherine de Médicis, par Étienne Moreau-Nélaton. — Paris, E. Levy. 2 plaquettes in-8°.

La première de ces plaquettes a été écrite à propos de la peinture signée de François Clouet, récemment entrée au musée du Louvre, et M. Paul Cornu en a donné l'analyse dans l'article qu'il a consacré ici-même au *Portrait de Pierre Quthe*, rentré en France grâce à l'initiative de M. Moreau-Nélaton. Elle résume, nos lecteurs se souviennent de quelle façon limpide, l'état de la « question Clouet », expose les documents, rapproche les œuvres peintes et dessinées, épuise les certitudes et propose quelques hypothèses que la nouvelle acquisition du Louvre rend fort plausibles et, en tous cas, dignes d'être étudiées. L'érudition n'a pas dit son dernier mot en ce qui touche aux portraitistes du XVI[e] siècle, et nul ne peut mieux prétendre apporter la lumière sur cette question, déjà moins obscure, que le savant biographe des *Le Mannier*. Ne lui doit-on pas la publication et l'étude critique, dans une seconde brochure, d'une lettre inédite d'Étienne Dumonstier, — un des membres de cette belle lignée d'artistes sur lesquels M. J.-J. Guiffrey publiait naguère dans la *Revue* tant de documents nouveaux et tant d'œuvres singulières, — d'après laquelle le peintre de Catherine de Médicis aurait été envoyé par celle-ci, en 1569, à Vienne, avec son frère Pierre, pour y être employés au service de l'empereur Maximilien? Cette révélation amène à des conjectures importantes sur les œuvres que ces artistes exécutèrent pendant leur séjour à la cour d'Autriche ; et, déjà, il semble qu'on puisse inscrire leurs noms sous une série de figures autrichiennes comprises parmi les crayons de la Bibliothèque nationale.

Legend in japanese art, by Henri L. Joly. — London, J. Lane, in-4°.

Ce beau livre, illustré de plus de 500 reproductions, est appelé à rendre les plus grands services aux japonisants, et, d'une façon générale, à tous ceux qui, non contents d'apprécier la valeur d'art d'un bibelot nippon, voudront encore comprendre la signification des scènes dont les artistes se seront inspirés pour son décor.

L'artiste du vieux Japon, comme nos imagiers du moyen âge, avait ses sources iconographiques : scènes populaires et symboliques, épisodes historiques, images des dieux et des héros, formant un ensemble inépuisable de thèmes traités avec le puissant réalisme que l'on sait. Or, les japonisants regrettent souvent l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent de pénétrer le sujet de certaines scènes, d'en nommer

les personnages, de reconnaître tel événement historique ou telle scène légendaire. C'est à leur intention que M. Henri L. Joly vient de rédiger ce dictionnaire illustré, véritable clef scientifique, accompagnée de références et de bibliographies, des mystérieux sujets dont l'art japonais s'est le plus souvent inspiré pour la décoration de ses ivoires, de ses laques, de ses bronzes et de ses estampes : ce sont 1.100 articles, puisés aux sources originales, et dont quelques-uns ont plusieurs pages, expliquant les coutumes et les traditions, l'histoire, la religion, le folklore de l'Extrême-Orient, les emblèmes, les attributs, les animaux fabuleux, les cérémonies, etc., et permettant ainsi au curieux de se renseigner sur telle scène ou tel personnage qui l'intéressent.

Almanach des spectacles, par Albert Soubies. XXXVII[e] année (1907). — Paris, E. Flammarion, in-16.

Le *vade mecum* annuel de l'amateur de théâtre vient de s'augmenter d'un volume : le trente-septième de la nouvelle collection publiée par M. Albert Soubies. Liste des pièces jouées dans les théâtres de Paris et de la province, avec leur distribution ; bibliographie théâtrale ; concours et prix, nécrologie, etc. — c'est une revue complète de l'année passée, pleine de renseignements qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

Comme d'usage, le livre s'ouvre sur une jolie eau-forte, dernière œuvre du regretté Lalauze, qui n'a pu que la dessiner ; c'est M. Jeannin qui a gravé cette scène de *la Maison du baigneur*, avec beaucoup d'adresse et d'agrément.

E. D.

Le Forum romain et les forums impériaux, par Henry Thédenat. 4[e] édition. — Paris, Hachette, 1908, in-16.

C'est la quatrième fois que, le succès aidant, l'auteur du *Forum romain* se voit obligé de remanier ce livre : à mesure que chacune des trois premières éditions s'épuisait, les archéologues bouleversaient le Forum de telle façon et ramenaient à la lumière tant de choses nouvelles, que M. Thédenat a vu doubler la matière de son volume. « Nous sommes loin, écrit-il, de cette époque où les heureux auteurs n'avaient qu'à rééditer, avec des changements insignifiants, l'édition épuisée. » Tant mieux, ajouterons-nous, puisqu'on trouve des auteurs consciencieux pour suivre avec attention les nouvelles découvertes et renseigner le public sur leur objet. Avec le livre de M. Thédenat, on pourra faire la visite du Forum, sans crainte de rien oublier ; et plus tard, des plans, des figures, des planches, un index alphabétique, rappelleront au voyageur ce champ de ruines qui fut le centre de la vie romaine.

Magaud, l'artiste, le chef d'école, l'homme, par Ferdinand Servian. — Paris, Plon, Nourrit et C[ie], gr. in-8°.

Il appartient en propre aux chercheurs érudits de rendre hommage aux bons ouvriers de la décentralisation artistique, et il ne se passe pas d'année sans que le Congrès des Sociétés des beaux-arts des départements n'entende prononcer l'éloge de quelques-uns d'entre eux. L'important ouvrage de M. F. Servian dépasse de loin les limites d'une « communication » de congrès : il est vrai qu'il avait affaire à un artiste dont l'œuvre peinte a été considérable et dont l'œuvre de chef d'école a été plus con-

sidérable encore et aussi plus féconde. Placé à la tête de l'École des beaux-arts de Marseille, Magaud ne se borna pas à enseigner, tandis qu'il menait vaillamment à bien sa tâche : il fit de la vieille cité phocéenne un foyer d'idéal et prêcha d'exemple à ses nombreux élèves par la belle probité d'une existence toute entière vouée à l'art.

Tel est l'artiste, le chef d'école, l'homme, auquel M. F. Servian vient de consacrer un livre : si tant est qu'on puisse perdre le souvenir de cet homme de talent, doublé d'un homme de bien, l'ouvrage suffirait à garder de l'oubli la mémoire de Magaud.

Les Grands artistes. Pinturicchio, par Arnold GOFFIN. **Jean Goujon**, par Paul VITRY. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°.

L'un est le fresquiste des appartements Borgia et de la Libreria de Sienne, conteur à l'imagination merveilleuse et qui s'amuse de sa propre verve, improvisateur dont l'art, fait de facilité élégante et de séduction, avait conquis la renommée au déclin du XVe siècle. Et M. Arnold Goffin a retracé sa vie, à vrai dire avec une méthode assez confuse et un style dont la pénible recherche s'accorde mal avec la beauté simple des œuvres qu'il avait à étudier.

L'autre, c'est le premier et l'un des plus complets de nos classiques, artiste exceptionnel, dont on connaît à peine la vie, dont on ignore quels furent les modèles, mais dont une série de monuments certains permettent de suivre l'activité pendant la majeure partie de sa carrière. De celui-ci, M. Paul Vitry a dû débrouiller la biographie, comme il avait fait naguère pour celle de *Michel Colombe* ; il l'a montré débutant à Rouen en 1540-1541, travaillant à Paris, à Écouen, à Anet, obligé de s'exiler vers 1562 et mourant à Bologne entre 1563 et 1568 ; enfin, il a caractérisé avec beaucoup de finesse l'art de Jean Goujon — art évidemment inspiré des Italiens, sans que nous sachions par quelle voie, mais revivifié par un goût plus sûr, par un sens de l'antique plus développé, enfin par un sentiment de la nature tout français.

ÉMILE DACIER

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Art profane à l'église, ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes (France)*, par le Dr G.-J. WITKOWSKI. — Paris, J. Schemit, gr. in-8°, fig., 15 fr.

— *Les Beaux-Arts*, par Georges CARDON. — Paris, A. Picard, in-4°, fig. et pl., 18 fr.

— *La Peinture hollandaise*, par Louis LUMET. — Paris, H. Laurens, in-16, fig., 2 fr.

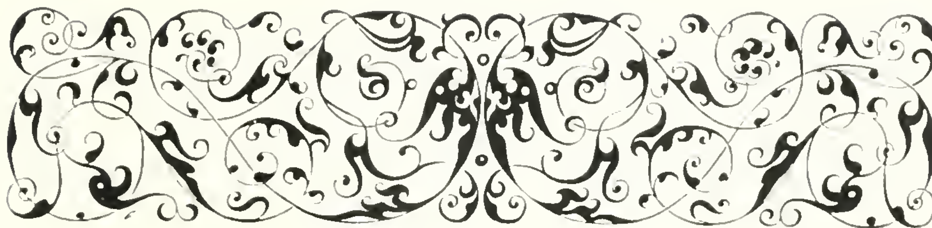
— *La Céramique ancienne depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, par Alban SAUVAGET. — Paris, E. Jorel, in-8°, fig., 6 fr.

— *Le Portrait à la cour des Valois. Crayons français du XVIe siècle, conservés au musée Condé à Chantilly*, par E. MOREAU-NÉLATON. — Paris, E. Lévy, 4 vol. de pl. et 1 de texte avec fig., 400 fr.

— *Études d'art*, par Léandre VAILLAT. — Paris, Fischbacher, in-16, 3 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

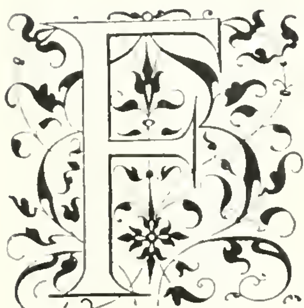


LE

PORTRAIT DU GRAND-MAITRE ALOF DE WIGNACOURT

AU MUSÉE DU LOUVRE

SON PORTRAIT ET SES ARMES A L'ARSENAL DE MALTE



RAPPÉ depuis plus de vingt ans par la discordance absolue d'époque qui existe, dans le portrait du grand-maître de Malte, Alof de Wignacourt, attribué à Amerighi, entre les armes et le personnage lui-même, je désespérais de pouvoir jamais identifier le tableau du Louvre avec une armure sans doute depuis longtemps disparue. Le remarquable catalogue de l'arsenal de Malte, publié ces temps derniers par M. Francis Laking, ouvrage dont j'ai donné une analyse ici-même[1], m'apprit que plusieurs harnois complets, ayant appartenu à Alof de Wignacourt et à d'autres grands-maîtres, existaient encore à La Valette. Je commençais de poser le pied sur un terrain solide, lorsque la bienveillance des agents du gouvernement britannique mit entre mes mains des documents de premier ordre, se rapportant aux armes et aux portraits des grands-maîtres.

Je puis donc soumettre aujourd'hui aux lecteurs de la *Revue* les

1. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 231.

résultats de mon enquête, tout en souhaitant qu'ils excusent le long laps de temps qui s'est écoulé entre mon premier examen critique et le travail que j'ai pu enfin mener à bien. Je mets sous les yeux des lecteurs les pièces du délicat procès que j'ai entrepris de juger. Le portrait authentique d'Alof de Wignacourt, conservé à Malte, est reproduit ici avec le portrait du musée du Louvre, et aussi celui du commandeur Jean-Jacques de Verdelain, qui porte la même armure que le personnage du Louvre. Les armes elles-mêmes sont toutes reproduites. Chacun pourra comparer.

L'esprit de notre époque condamne les archéologues à une grande prudence. Depuis quelque quinze ans, la science des armes anciennes est entrée dans une voie véritablement rationnelle, grâce à la méthode sévère de maîtres parmi lesquels le feu comte de Valencia, en son vivant conservateur de l'Armeria Reale de Madrid, M. Wendelin Bœheim, le regretté custos du Musée Impérial de Vienne, le baron de Cosson et M. Charles Buttin tiennent, sans conteste, le premier rang. La science d'outre-Rhin, abstraction faite de son dogmatisme ésotérique et de son parti pris de ne pas citer ses sources, a droit aussi à la reconnaissance d'un chacun.

C'est en comparant les objets aux monuments figurés et en les contrôlant par les textes, que l'on a le plus de chances de ne point s'égarer dans des attributions et des dates que des questions de sentiment artistique ont aidé à établir, mais qui sont illusoires. Ainsi comprise et disciplinée, la critique artistique, qui a ses lois comme les autres, s'éloigne de plus en plus du domaine de la fantaisie et se dégage du fatras des impressions personnelles. Jugeant en droit et en fait, d'après les œuvres et la tradition, elle rend ses arrêts sans haine ni faiblesse, au contraire de ces écrivains dont l'opinion ne vaut, d'ordinaire, que par la valeur littéraire des énoncés.

En premier lieu, dans tout genre de critique, l'impartialité s'impose. Cette forme de la justice est plus aisée à respecter en archéologie que nulle part ailleurs. Entouré d'œuvres d'une antiquité généralement respectable, le savant se trouve heureusement dégagé de ces considérations de prudence humaine qui font trop souvent hésiter les esprits consciencieux et indépendants, ou se croyant tels. On ne fait jamais aux morts un tort immédiat, surtout lorsque de ces morts les héritiers eux-mêmes ont depuis longtemps disparu. Une seule susceptibilité demeurerait à ménager : celle de la patrie des artistes. Convient-il encore de n'en pas exagérer la

portée. Voici bien des années que l'Italie se voit dépouillée de nombreuses œuvres d'art dont les écrivains romantiques lui avaient attribué la paternité avec une audace tranquille. Le patrimoine de la culture italienne n'en a point paru sensiblement amoindri.

Une pareille fortune semble réservée à l'Allemagne. C'est encore aujourd'hui l'usage de faire aux maîtres de ce pays honneur de la plupart des pièces d'armes ornées, non marquées, que l'on admire dans les musées d'armes. Mais cette méthode passera, comme tant d'autres. L'Autriche, l'Angleterre, l'Espagne, la France même, si petite soit la part qu'on lui



Fig. 1.
Médaille d'Alof de Wignacourt (face et revers).

laisse à l'heure actuelle, peuvent revendiquer une place honorable dans l'art du batteur, du ciseleur, du repousseur et du graveur d'armures. Les archives n'ont pas encore livré tous leurs trésors, la science des armes n'a pas encore tenté chez nous un seul historien rompu à la pratique des chartes. On en est encore à croire que Benvenuto Cellini fut le grand armurier du XVIe siècle, alors qu'il est prouvé depuis vingt ans que l'orfèvre florentin ne travailla jamais sur les armes. L'enseignement officiel tient d'ailleurs encore pour l'Italie.

Quoi qu'il en soit, la fin du XVIe siècle est peu connue dans la personne de ses armuriers. La période de décadence, qui va s'accusant dès son dernier quart, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, où disparaît à peu près

complètement l'art du batteur d'armures, s'est caractérisée par la variété de ses productions. Il y eut alors, dans presque toute l'Europe, des ateliers d'où sortaient des produits qui valaient surtout par la solidité de leur facture. La puissance des armes à feu allait toujours s'augmentant. Contre elles, l'armure devait se renforcer sans trêve, jusqu'au jour où le poids qu'elle atteignit en rendit l'usage pour ainsi dire impossible, en même temps que sa valeur marchande en faisait un objet de luxe hors de la portée du commun.

Les armes du grand-maître Alof de Wignacourt appartiennent à ce premier quart du XVII[e] siècle, où les pièces à l'épreuve du mousquet étaient d'une extraordinaire épaisseur. Ces cuirasses massives sont superbement ornées, et pourtant ne faut-il voir en elles autre chose que des armes de siège, dont on se servait à la tranchée. Quant aux harnois de parement, véritables armures de luxe, on pourrait croire que leur étoffe était mince, si la marque des balles d'épreuve ne se laissait voir sur la cuirasse et aussi sur le bouclier.

Je ne parle ici, s'entend, que des armes authentiquement rapportées au grand-maître, timbrées du blason des Wignacourt et sous lesquelles il est représenté dans son portrait, conservé à l'arsenal de Malte, armes que l'on peut voir complètes en ce lieu. Pour le portrait du Louvre, c'est une autre affaire. Antérieure de quarante années environ à l'époque où Alof de Wignacourt fut grand-maître (1601-1622), l'armure n'en a jamais été celle de ce bon homme de guerre. On la tient exposée à l'arsenal de Malte, sans que l'on sache exactement à qui elle a appartenu. L'attribution la moins téméraire serait pour le grand-maître Jean de la Valette (1557-1568), si pour aller au vrai, cette armure n'était d'un intérêt médiocre et d'une richesse très petite. Elle a pu appartenir à n'importe qui, même à un simple chevalier. Mais, chose très singulière, on la retrouve dans le portrait du même arsenal, portrait dit du commandeur Jean-Jacques de Verdelain, personnage qui mourut en 1673, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Le peintre inconnu a représenté son modèle sous ce harnois du XVI[e] siècle, mais avec un rabat à glands et une coiffure en cheveux longs qui crient que le commandeur Jean-Jacques de Verdelain fut contemporain de Pascal et du Grand Condé, tandis que le harnois l'était de Blaise de Monluc et de Montaigne.

De pareils anachronismes ne sont point pour nous surprendre. Jadis,



Fig. 2. — Alof de Wignacourt.

Gravure de Philippe Thomassin

c'eût été la forme de l'armure qui aurait aidé à dater le tableau. On sait aujourd'hui le cas que l'on doit faire de la précision des artistes en matière d'ajustements. Les peintres du XVII[e] siècle, au moins les plus considérables, ne s'abaissaient guère à peindre dans les portraits autre chose que la tête et les mains. Ils laissaient à leur aides le soin de reproduire le costume dont les diverses pièces leur étaient prêtées pour la circonstance. Cela a maintenant force de vérité, grâce aux récents travaux du vicomte Georges d'Avenel sur les carnets des vieux maîtres. Forts de ces notions, voyons donc ce qu'est exactement le tableau du Louvre, dont le superbe personnage, dit Alof de Wignacourt, se dresse dans l'armure de gendarme, à bandes gravées et dorées tranchant sur le fond d'un bleu sombre, armure que possède l'arsenal de Malte. Est-ce le grand-maître lui-même, ou quelqu'un de ses prédécesseurs ?

LES PEINTURES

I

Sans élever, quant à présent, des doutes sur l'authenticité du tableau de Paris, résumons d'abord ce que l'on connaît de ses origines, de la manière dont il entra au musée. Ces origines sont à la fois d'une précision absolue et d'une obscurité déconcertante. Comment le tableau passa-t-il de l'île de Malte en France ? Nous n'avons là-dessus, quant à présent, aucun renseignement. Comment prit-il place dans les collections du roi Louis XIV ? Nous le savons parfaitement. Les comptes, les catalogues les plus anciens nous l'apprennent.

Le registre des Bâtiments du Roi, à la date du 1[er] février 1670, mentionne en effet :

Reçu du sieur de Bartillat 14.419 liv. 3 sols 6 den. pour d'icelle deslivrer 14.300 aux sieurs Vinot et Hoursel [1] pour le paiement de sept bustes d'albastre oriental, de 2 pieds 9 poulces de haut, représentant Jules Cezar, Auguste, Tibere, Caligula, Homere, Ciceron et Quintus Herculeux : de six testes de marbre de 2 pieds, représentant Mitridatte, Apolon, Antinoüs, Faustine, Junon et Picene, philosophe ; d'un groupe de figures de bronze de 4 pieds de haut ou environ, représentant le rapt des

1. Ce sieur Hoursel était, comme l'on sait, premier secrétaire du duc de la Vrillière et comptait parmi les amateurs de tableaux les plus qualifiés du temps.

Sabines, et de huict tableaux qui sont : une Vierge de Guide, une Magdelaine du mesme Guide, *un portraict d'un grand-maistre de Malte faict par Michel Lange*, un Sainct Sebastien du Guide, et les quatre Evangélistes du Valentin en quatre tableaux ; et 419 livres 3 sols 4 den. pour les taxations du trésorier : 14.419 liv. 3 sols 4 den.

A cette époque, les objets d'art n'avaient point encore pris cette valeur marchande qui encourage tant de collectionneurs actuels à faire d'une galerie de tableaux un placement de père de famille. Pour une soixantaine de mille francs, la collection royale acquit ce qu'aujourd'hui on paierait aisément le demi-million. Et, comme nous le verrons prochainement, le portrait du grand-maître de Malte, dont on ignorait le nom, avait été payé au peintre Amerighi un assez gros prix.



Fig. 3. — Alof de Wignacourt.
Partie du frontispice de l'*Histoire des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem*, par P. Boissat (Lyon, 1612).

Il est croyable que l'on demeura quelques années sans savoir exactement de quel grand-maître la collection royale se trouvait posséder le portrait. Et ce fut peut-être seulement après que Bellori eut publié sa *Vita dei Pittori*, à Rome, en 1672 [1], qu'on en vint à identifier le tableau. On attendit peut-être encore que *l'Histoire des artistes* de Baldinucci eût paru, c'est-à-dire dix et quinze ans plus tard (1681-1688). Les deux auteurs s'accordent à dire que Michel-Ange Amerighi ou de Caravage, pendant son séjour à Malte, dans les toutes premières années du XVIIe siècle, exécuta deux portraits du grand-maître Alof de Wignacourt : l'un, en

1. Les monuments figures antérieurs a cette date sont assez nombreux, pour s'en tenir aux médailles et aux gravures conservees à la Bibliothèque nationale et sur lesquelles nous reviendrons frequemment dans ce travail. Mais l'espoir que je nourrissais de m'appuyer sur l'examen de ces documents s'est évanoui à mesure que je les etudiais de plus prés. Je crois cependant n'avoir rien omis d'important. Une belle médaille conservee dans nos collections nationales, et dont je dois un moulage à la bienveillance de mon savant confrère M. Babelon, m'a paru cependant presenter un assez grand intérêt. Je la reproduis ici (fig. 1), parce que les traits du grand-maitre Alof de Wignacourt y rappellent quelque peu ceux du portrait du Louvre. Pour les autres medailles, on consultera : Furse (Edouard Henri), *Mem. numism. Ord. souv. St-J. de Jerusalem*, Rome (1885), p. 332 et 333.

Les gravures les plus anciennes sont celle donnee par Jean Le Clerc (1609) et celle de P. Boissat (1612 ; fig. 3).

pied, et armé de toutes pièces, l'autre assis, en costume de cérémonie, sans armes.

Remarquons encore, sans entrer dans le détail des rapports entre le grand-maître et le peintre, que celui-ci avait commencé de former dans l'île une école de peinture, et que cette école prospérait quand une querelle malheureuse força Amerighi à quitter Malte, vers 1607. Il y avait donc à Malte des artistes qui peignaient, qui pouvaient aider le maître à exécuter des copies et des répliques de ses tableaux. Ces quelques renseignements ne suffisent pas malheureusement pour nous apprendre si le tableau du Louvre est celui dont parlent Bellori et Baldinucci.

Écrivant à des années de distance sur des œuvres qu'il n'avaient peut-être jamais vues, les deux auteurs sont d'accord sur ce point : il existe à Malte deux portraits du grand-maître Alof, l'un debout et armé, l'autre assis et non armé. Bellori et Baldinucci parlent de ces deux tableaux sans paraître se douter qu'il en existe un troisième en France, dans les collections du roi. Puis c'est le silence sur la question ; aussi bien n'intéresse-t-elle personne[1]. En 1851, le *Magasin Pittoresque* donne une mauvaise gravure sur bois, d'après un pauvre dessin de Chevignard, du tableau du Louvre ; il cite le registre des Bâtiments du Roi, d'après le récent catalogue du musée, et aussi les assertions de Bellori et de Baldinucci. Puis, en 1905, M. Guy-Francis Laking, dans son catalogue précité de l'arsenal de Malte, signale un portrait du grand-maître, conservé à l'arsenal, mais sans s'occuper de celui du Louvre ; il paraît même, de celui-là, ignorer jusqu'à l'existence.

Le portrait de Wignacourt, tel qu'on peut le voir à l'arsenal de La Valette (fig. 5), semble bien authentique, car on reconnaît sur cette toile le

1. Sauf les graveurs, qui reproduisent plus ou moins fidèlement le portrait. La moins mauvaise de ces gravures est celle de Laurent Cars, dans *l'Histoire de l'ordre de Malte*, par l'abbé de Vertot, t. XIV, p. 126. C'est une copie assez exacte du tableau du Louvre, en forme de médaillon : Alof de Wignacourt y est représenté en buste. Quant à la gravure de Larmessin, elle est d'une mollesse et d'une insincérité remarquables ; les personnages, n'ayant même pas été retournés sur la planche, sont venus à l'envers sur l'épreuve. Cette pitoyable gravure a été reproduite dans divers recueils romantiques de la première moitié du siècle dernier.

La gravure de Philippe Thomassin, datant de la seconde moitié du XVII[e] siècle (fig. 2), représente Alof de Wignacourt à l'âge de 52 ans, c'est-à-dire à cette époque environ où il fut peint par Amerighi ; mais elle n'a rien de commun avec le Wignacourt du Louvre, non plus d'ailleurs que celles exécutées par les Italiens depuis la publication de Domenico de Rossi (1709), qui avait fait copier la gravure du Baudoin classique (1643).

grand-maître non seulement avec l'armure caractéristique de son époque, mais aussi avec le bouclier, la rondache, pour s'exprimer exactement, portant le blason d'argent, à trois fleurs de lis au pied coupé de gueules qui est de Wignacourt. Et cette rondache, cette armure complète existent encore à l'arsenal, et la rondache porte, gravé excentriquement sur son champ, le blason que, dans le portrait, l'artiste a peint au centre même du bouclier. Il a suivi en cela une mode ancienne, dont nous pouvons citer un exemple pris dans la *Satyre Menippée*[1], mode empruntée au grand appareil des funérailles, où le bouclier comptait parmi les pièces de grand honneur.



Fig. 4. — Alof de Wignacourt.
Gravure tirée de l'*Histoire des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem*, par Baudoin (Paris, 1643).

On pourra objecter que l'armure du portrait du Louvre existe aussi à l'Arsenal de Malte et qu'elle a été assez fidèlement copiée pour qu'on la puisse reconnaître à quelques détails près. On objectera encore que l'armure du portrait de Malte a été copiée avec peut-être moins de conscience encore que celle du portrait de Paris. A tout cela je répondrai, mais pas avant d'avoir établi la filiation des deux portraits.

Sans m'occuper aujourd'hui du portrait assis, portrait dont je ne sais même point s'il existe, je m'attacherai d'abord au portrait de Malte, celui qui semble le plus sincère, le plus authentique, à supposer toutefois qu'on

1. 1593... et une rondache pendue au col, ou estoient peinctes les armoiries et devises desdits seigneurs... *Satyre Menippée*, edit. Panthéon litter., p. 430, col. II.

ne l'ait pas fabriqué après coup, pour remplacer celui qu'une main inconnue déroba peut-être dans l'arsenal ou le palais des grands-maîtres. Cela, je ne le crois pas. Il est à peu près certain qu'Alof de Wignacourt se fit peindre sous les belles armes bleu, or et argent, où la tradition veut voir et un don du pape et une œuvre de l'armurier milanais Geronimo Spacini[1]. Si peu nettes soient les photographies et du tableau et des armes dont nous donnons ici la reproduction, les rapports sautent aux yeux entre les objets et la peinture. Amerighi, puisque c'est lui qui endosse, jusqu'à nouvelles preuves, la paternité du portrait, s'est astreint à copier l'armure assez exactement dans le détail, tout en en dénaturant le caractère. Reste à savoir si le grand-maître possédait ces armes à l'époque où Amerighi séjourna à Malte et le peignit debout et assis.

Je n'entrerai pas dans la critique de l'œuvre, sinon pour dire qu'elle est extrêmement mauvaise. Si diverses que soient les manières d'Amerighi, — et on s'en convaincra en regardant au Louvre les trois toiles qu'on lui attribue, et qui paraissent de mains différentes, — celle-ci est assurément la pire. On peut blâmer, sans craindre de se voir accuser d'une sévérité dogmatique, la gaucherie de l'attitude. On cherche par où peut bien passer le centre de gravité. Les deux mains s'opposent avec une souveraine inélégance. Les coudes voltigent. La main gauche n'étant pas en place, la droite n'étant pas d'aplomb sur ce bâton qui glisserait sur le cuissot, donnent une impression de convenu qui désole. Aussi désolante est la banalité de la pose. Et que penser de ce « bonhomme » en faux aplomb, qui, tout en jambes, a son torse porté en avant, tandis que son séant plonge en arrière? Bien d'autres défauts encore sont là pour décommander l'admiration à tous ceux qui aiment avant tout les architectures solides. Seule, la tête est de quelque intérêt. Elle ne manque ni de distinction, ni de caractère, ni de finesse. Elle a pour nous, par dessus tout, cet intérêt majeur de rappeler assez exactement certains portraits gravés que nous connaissons du grand-maître Alof de Wignacourt, tels que ce médaillon dans le frontispice dessiné et gravé en 1612 par Isaïe Fournier (fig. 3), et rappelant la manière de Thomas de Leu[2].

1. Il serait facile sans doute aux archéologues romains d'affirmer ou de ruiner cette tradition en consultant les archives du Vatican. Le compte de l'armurier doit très probablement s'y trouver. Si mon regretté ami Eugène Müntz était encore vivant, il m'aurait fourni cet utile renseignement.

2. *Histoire des Chevaliers de Saint Jean de Jérusalem*, par P. Boissat. Lyon, 1612, in-4°. — Un

Prenons maintenant le portrait du Louvre. Sans aucun doute, il doit produire plus d'effet, car l'allure en est fière et la composition assez noblement combinée. Il est bien de ce style ronflant et emphatique, fougueux, que l'on peut dire « truculent », pour employer ce pauvre mot dont les écrivains modernes usent avec une générosité qui déconcerte. N'était le mauvais aplomb du corps, qui porte sur



FIG. 5. — MICHEL-ANGE AMERIGHI, DIT DE CARAVAGE (?). ALOF DE WIGNACOURT.

(Arsenal de Malte.)

document encore plus ancien est ce recueil factice de la Bibliothèque de l'Arsenal (H. 13958), sous parchemin, in-4°, comprenant une vingtaine de pages où sont collés un titre imprimé et 53 gravures sur bois. Le titre en est : *Pourtraits des Grands Maistres de l'Ordre de Sainct Jean de Jerusalem.* A Paris, chez Jean Le Clerc, 1609. C'est le seul document contemporain, à deux années près, du portrait du grand-maître. Alof de Wignacourt y est représenté de profil (n° 53), très jeune, non armé ; à la rigueur, il présente quelque vague ressemblance avec le portrait du Louvre, mais on pourrait en dire autant du Lobenx de Verdall, qui fut grand-maître de 1581 à 1595, et qui figure dans le même recueil (n° 50). Le portrait donné par Baudoin (*Histoire des chevaliers de Saint-Jean de Jerusalem.* Paris, 1643, in-f°, p. 120), porte une armure dans le caractère de celle du Louvre, mais la fantaisie de l'artiste a ajouté une croix de Malte sur le plastron de la cuirasse (fig. 4). Ce médaillon rappelle encore le portrait du Louvre par certains points de la physionomie ; il est antérieur de près de trente ans à l'entrée de celui-ci dans les collections de Louis XIV.

une jambe gauche beaucoup trop courte, alors que la droite, si accommodant soit-on aujourd'hui sur la perspective, n'est pas d'ensemble, cet homme armé ne manquerait pas de grandeur. Il tient bien son bâton de commandement. Le balancement des mains, en direction contrariée, est dans la vérité, la force et la grâce. L'épée, en équilibre dans ses pendants, garde sa place, alors que, dans le tableau de Malte, le personnage pose timidement sa main sur le pommeau, dans ce geste pitoyablement convenu qui distingue les petits acteurs, les filles travesties en pages et les messieurs déguisés.

Les traits du grand-maître respirent l'énergie, le développement de la personnalité, le caractère. Nous sentons que devant nous se dresse un portrait étudié, travaillé, poussé à l'effet un peu plus que de raison peut-être, mais vivant, et ressemblant, on en jurerait. Si la figure de Malte est celle d'un homme de qualité, celle de Paris est celle d'un homme de guerre, d'un moine aussi, mais de Terre Sainte, d'un missionnaire, d'un Père Blanc, dirions-nous aujourd'hui. Courage, obstination, tranquillité, hardiesse, adresse aussi et perspicacité, bonhomie narquoise surtout, si l'on regarde les yeux, les narines qui palpitent, telles m'apparaissent les qualités dominantes de ce bon gentilhomme d'épée et d'église. Je le devine âpre à la poursuite du Turc à laquelle il porte le même plaisir qu'il trouve à voler l'oiseau. Et, de fait, Alof de Wignacourt se signala par de grands exploits en terre d'Afrique et mourut à 75 ans, d'un coup de soleil, le 14 septembre 1622, en chassant au faucon dans son île. Sa magnificence avisée se tempérait d'une économie de bon administrateur. Il donna à Amerighi, pour ses deux portraits et une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, la croix de l'Ordre, — ce qui est de tous les temps, — deux esclaves turcs, — une pareille marchandise, encore qu'elle eût son prix, n'était point des rares, — et une chaîne d'or dont nous ignorons et le titre et le poids.

Mais tout cela ne nous aide point à connaître l'homme peint sur la toile du Louvre. Il dut y avoir plus d'un grand-maître possédant de pareilles qualités. Le page, au point de vue archéologique seul, nous apportera quelques renseignements sur l'époque où fut exécuté le portrait, ainsi que nous le verrons.



Ph[illegible] G[illegible]do[illegible]

Michel-Ange Amerighi, dit de Caravage.

Alof de Wignacourt, grand-maître de l'Ordre de Malte.

Musée du Louvre.

II

Je me demande encore aujourd'hui si les deux portraits représentent le même personnage, traité par deux ou plusieurs peintres différents, car il est peu probable que, dans le tableau de Malte en particulier, la même main ait brossé la tête et le corps. Si l'authenticité de ce dernier portrait paraît hors de doute, au moins pour s'en tenir à la qualité, à l'identité du modèle, je serai beaucoup moins affirmatif s'il s'agit du portrait du Louvre.

Et d'abord, pourquoi le grand-maître Alof de Wignacourt se serait-il fait peindre sous des armes vieilles de cinquante ou soixante ans, alors qu'il en avait, et de beaucoup plus belles, en sa possession, armes battues pour lui, à sa taille, et dont la provenance était pour flatter sa fierté? Peut-être, dira-t-on, possédait-il les premières depuis sa jeunesse? On doit en douter. Les armes en question sont d'abord beaucoup plus anciennes que lui. Elles avaient été battues peut-être même avant sa naissance (1547). Si elles se trouvaient à l'arsenal, c'est que le règlement, édicté par le grand-maître Claude de la Sengle en 1555, obligeait les chevaliers de Malte à abandonner leurs armes à l'arsenal après leur mort. De leur vivant, d'ailleurs, ils ne pouvaient les emporter hors de l'île, ou bien ils devaient les racheter à un prix tellement élevé qu'il dépassait de beaucoup la valeur des objets.

Si donc le grand-maître précité se trouve porter dans le portrait du Louvre une armure démodée, c'est qu'il l'avait peut-être empruntée à l'arsenal de l'Ordre, et aussi, parce qu'il n'en avait pas d'autre ornée, et aussi, enfin, parce que le pape ne lui avait pas encore donné celle de Milan. Alof de Wignacourt faisait depuis assez longtemps la guerre pour posséder ses armes. Et il faut croire que l'armure en question fut choisie par un caprice du peintre, si l'on veut voir absolument sur la toile du Louvre le portrait authentique du grand-maître Alof.

Une remarque d'ailleurs s'impose. Le caractère de l'armure, figurée sur le tableau de Paris, nous aiderait à le dater, tout au plus, si nous ne retrouvions cette même armure dans un autre portrait qui date du temps de Louis XIII, sinon de la Fronde. Sur le premier, elle a encore cette teinte

foncée, bleue ou bronzée, que le peintre a indiquée d'une manière arbitraire, en vue, avant tout, de l'effet; sur le second, elle est claire. On l'avait certainement grattée et fourbie, parce qu'elle s'était rouillée, ou bien pour obéir à la mode, ce qui est moins évident. Aujourd'hui, quatre-vingt-dix armures sur cent, au bas mot, ont connu une pareille fortune. Ces harnois des musées, luisant comme du fer-blanc, grâce à des astiquages sévères qui leur confèrent « le poli brillant des armées », furent, en leur temps, noircis, bleuis, bronzés, de façon que les fonds se tinssent en harmonie avec l'éclat des bandes gravées, que celles-ci fussent polies, argentées ou dorées. Ou bien tout le harnois revêtait une teinte sombre uniforme, qu'il fût repoussé, ciselé, ou qu'il se couvrît d'incrustations d'or, d'argent, improprement appelées damasquinures.

La raison de ces enduits foncés est très simple. Sur des champs d'acier au clair la décoration ne ressortait guère; et quand on se mit à dorer les bandes et autres motifs d'ornement, on s'aperçut vite que l'effet était meilleur des surfaces foncées où se déroulaient ces imitations de broderies. Dès la seconde moitié du règne de François Ier, la mode des harnois foncés domina, aussi bien dans les pièces communes que dans celles de grand luxe. Et j'ajouterai que, pour les armes du vulgaire, l'utilité des enduits s'imposait. C'était une question d'entretien. En usant de la peau de chamois et de la graisse de cerf, les valets conservaient en bon état les armures sombres, tandis qu'ils auraient passé des heures à fourbir quelque pièce d'armure blanche, sans compter le risque de rayer et de dégrader les gravures dorées au feu ou vernies.

Mais ces questions de technique m'entraîneraient trop loin du sujet qui nous occupe, et j'en reviens au portrait du commandeur Jean-Jacques de Verdelain.

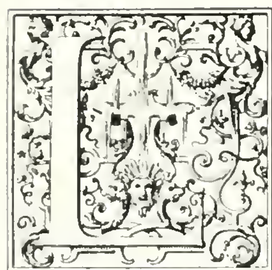
Maurice MAINDRON

(A suivre.)



« Mrs. SHERIDAN & Mrs. TICKELL », par GAINSBOROUGH

A LA GALERIE DU COLLÈGE DE DULWICH



La galerie de Dulwich est une des plus agréables qui soient. A moins d'une demi-heure de Londres, elle est dans la campagne. Quel repos, en quittant la ville, d'y passer la fin d'un bel après-midi d'été ! De la gare, une route champêtre y mène, bordée de ces ormes touffus qui donnent sa physionomie au paysage du sud de l'Angleterre. En face de l'entrée, dans une prairie verte, des chevaux paissent à l'ombre de grands arbres ; on dirait d'un tableau d'Adrien van de Velde ou de Karel du Jardin. Une barrière blanche, un petit jardin, éclatant de géraniums, embaumé de « quarantaines », une porte autour de laquelle les roses et les clématites s'enlacent au lierre, et l'on entre. Les salles sont presque désertes ; la lumière y est douce et tiède. C'est un de ces vieux musées, comme on n'en voit plus guère, où les cadres se touchent et où d'ennuyeux bolonais coudoient sans façons les chefs-d'œuvre. Je sens bien que les tableaux sont trop pressés et qu'un peu d'espace les ferait mieux valoir, mais quoi ! je le confesse : cet ancien arrangement me plaît. Ce n'est point ici un de ces établissements pédagogiques où il semble que, dès la porte, un pédant vous prenne au collet pour vous obliger de respecter la chronologie, c'est un cabinet d'amateur, d'un amateur éclectique et de beaucoup de goût [1]. On passe

1. La plus grande partie des peintures formaient la collection réunie par le marchand de tableaux Noël Desenfans (né à Douai en 1745, mort à Londres en 1807), et léguée par lui à son ami sir Francis Bourgeois, suisse d'origine, « paysagiste de S. M. Georges III », et membre de la Royal Academy. Celui-ci, à sa mort en 1811, la laissa au collège de Dulwich avec une somme de 12 000 livres pour son installation et son entretien. La galerie construite pour la recevoir fut inaugurée en 1815.

d'un maître à l'autre sans autre souci que son plaisir. Quand nos yeux quittent le frais visage étonné d'Hélène Fourment qui nous sourit pardessus sa robe pâle de satins bleus et verts, ils rencontrent le regard songeur d'une fillette de Rembrandt : un ciel grave de Ruysdaël voisine avec une chatoyante fantaisie de Tiepolo : le noble soleil de Claude mêle ses rayons à ceux du soleil plus bourgeois de Cuyp : et ce musée, si riche en peintures des Pays-Bas, est un des sanctuaires de l'art français. *Le Bal dans la colonnade* est le plus exquis peut-être de tous les Watteau. Une dizaine de Poussin valent à eux seuls le voyage. *La Nourriture de Jupiter*, harmonie de bleus et de jaunes, blonde comme le miel de ces bourdonnantes abeilles que va cueillir avec un geste si pur une jeune nymphe en robe safranée, est une de ces « choses de beauté » dont Keats a dit qu'elles sont « une joie pour toujours ».

Et afin que, jusqu'au bout, l'agrément de la visite ne se démente point, au fond de la dernière salle nous attend la gracieuse toile de Gainsborough que M. Chelfer a gravée avec une élégante distinction pour les lecteurs de la *Revue*[1].

Ces deux jeunes femmes étaient les filles du musicien Thomas Linley, qui dirigeait les concerts de Bath, dans le temps que cette station d'eaux était le rendez-vous de la société la plus brillante et la plus gaie. Il avait donné à tous ses enfants une éducation musicale si heureuse qu'il avait fait d'eux, dit un auteur dans le style fleuri de l'époque, « une nichée de rossignols ». Ses filles étaient charmantes et chantaient à merveille. Quand ce tableau fut peint, en 1784, la plus jeune, Marie, celle qui est assise, un cahier de musique sur les genoux, avait épousé depuis quatre ans Tickell, homme à la mode et pamphlétaire connu ; l'aînée, Élise, était la femme de Richard Sheridan, le célèbre orateur, le spirituel écrivain de *l'École de la médisance ;* son mariage avait été tout un roman, et l'histoire n'en déparerait pas une nouvelle sentimentale. Très jolie, douée d'une admirable voix, Élise Linley n'avait pas tardé à être courtisée par tout ce que Bath comptait de galants. Elle venait d'échapper à un riche et déplaisant mariage où son père voulait la contraindre, quand elle se vit

1. Ce portrait de Mrs. Sheridan et de Mrs. Tickell ne provient pas du legs Bourgeois ; il a été laissé au collège, avec d'autres portraits de famille, dont plusieurs de Gainsborough, par le Rev. Ozias Linley, frère des modèles.



poursuivie par une manière de Don Juan de garnison, dont la qualité d'homme marié éclairait assez les desseins. Excédée de ses assiduités, auxquelles des rencontres quotidiennes ne lui permettaient pas de se dérober, elle résolut de chercher refuge dans un couvent de France. La sœur de Sheridan, son intime amie, mit Richard dans la confidence. Celui-ci, alors simple étudiant, qui n'avait pas plus résisté que les autres aux séductions de celle qu'on nommait tout d'une voix « la jolie fille de Bath », proposa chevaleresquement son escorte et sa protection. Il avait vingt ans, elle en avait dix-huit. Au printemps de 1772, ils débarquaient à Calais. Le voyage avait scellé l'entente de leurs cœurs ; le cavalier offrit sa main, la dame l'accepta ; un prêtre « accoutumé, dit la chronique, à ces sortes d'affaires », les unit sans témoins. Ils étaient à Lille quand Thomas Linley les rejoignit, furieux. Comme on se garda de lui avouer le mariage, il se contenta de chasser Roméo et de remmener Juliette avec un sermon. Mais, au retour, un scandale éclata : lettre insultante du major Matthews, — c'était le nom du Don Juan, — duel, excuses publiques ; nouvelle insulte, nouveau duel, où Sheridan fut sérieusement blessé, et à la suite duquel son père l'expédia à la campagne, terminer ses études de droit. Ce n'est qu'un an plus tard, après son inscription au barreau, qu'il obtint d'épouser sa femme.

Chose plus romanesque encore que ces touchantes et classiques aventures, ce mariage d'amour fut un mariage heureux. Mrs. Sheridan se montra le modèle des épouses. Elle aida son mari dans ses travaux de littérature et de politique, fit aller ses affaires quand il prit la direction du théâtre de Drury Lane ; pour ne pas lui déplaire, elle renonça à faire entendre en public une voix qui faisait les délices de la cour et de la ville : elle écrivit des vers et eut la singulière modestie de ne les point publier. Une admiration générale l'entourait. Horace Walpole la met au nombre des plus charmantes femmes de son temps ; de son portrait Reynolds fit une sainte Cécile. Elle était, nous dit-on, tout comme la princesse d'un conte de fées, aussi aimable et aussi vertueuse qu'elle était belle. L'évêque de Meath va jusqu'à déclarer, dans son enthousiasme ecclésiastique, qu'elle était « le trait d'union entre la femme et l'ange ». Le Ciel ne permit pas que tant de grâces vinssent à se flétrir : Mrs. Sheridan mourut jeune, peu d'années après sa sœur, emportée comme elle par la phtisie.

Gainsborough avait connu les deux jeunes filles à Bath, où il vécut

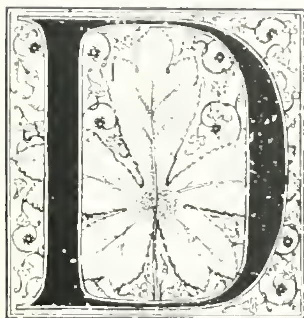
avant de s'établir à Londres, et où il fréquentait tout ce qu'on y voyait d'hommes de lettres, d'acteurs et de musiciens. Il fit plusieurs portraits d'Élise; celui de Dulwich est, je crois, le dernier. S'il est un des plus poétiques que l'artiste ait jamais peints, cela tient sans doute au charme de ses modèles; c'est aussi que Gainsborough travaillait ce jour-là pour l'amour de la musique, qu'il adorait. Excellent violoniste lui-même, un bel air lui allait au cœur, et pour reconnaître un beau coup d'archet, il donnait volontiers sa toile la plus précieuse. « Je fais des portraits, disait-il, pour gagner ma vie, des paysages parce que je les aime, et de la musique parce que je ne puis m'en empêcher. » A coup sûr, tandis qu'il terminait cette harmonieuse peinture, il conservait le souvenir d'un chant qui l'avait touché. La robe jaune d'or, la robe bleu vert que décore une rose pâle, les chairs nacrées, forment avec les feuillages bruns un ravissant accord. Élise Sheridan, un bras mollement appuyé sur le manche de son luth, poursuit la rêverie qu'a fait naître la mélodie; Marie Tickell, dont les yeux gris ont quitté sa partition pour se lever sur nous, a le regard profond de ceux que la musique vient d'emporter loin du monde réel. Quelques violettes timidement écloses se cachent aux pieds de l'une, une touffe de primevères fleurit auprès de l'autre, délicats symboles de leurs âmes; le parfum de ces petites fleurs se mêle, dans notre imagination, au frémissement, qu'on croit entendre encore, de la corde abandonnée, et aux derniers accents de la voix qui s'est tue.

P. A.



LA TRADITION CLASSIQUE DANS LE PAYSAGE

AU MILIEU DU XIX[e] SIÈCLE



DANS son rapport sur les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855[1], Théophile Gautier, revenant sur sa propre déclaration à un autre endroit du même ouvrage, avouait admettre qu'on poursuivit le style dans l'interprétation de la nature, et l'idéal d'un arbre comme celui d'un visage humain. A quelle poncive imagerie n'avait-il pas vu pourtant ces ambitions faire déchoir le paysage, avant le grand réveil de 1830 ! On en était arrivé à ne plus présenter la nature que composée de nobles éléments, toujours pareils. Il ne se faisait plus de distinction entre les diverses essences des arbres : on se contentait d'en résumer les aspects « en un être végétal indéterminé, vaguement intermédiaire entre l'olivier et le chêne vert » (Taine). Les teintes qui donnent aux choses leur physionomie, de chaque saison d'abord, puis de chaque heure, étaient ramenées aussi à une convention qui s'appliquait à tout le paysage, et à tous les paysages, étendait sur l'ensemble et répétait chaque fois la même harmonie brunâtre et automnale. On n'était sensible à la vie des choses que dans leur universalité. La nature était le temple auguste, mais immuable et froid, où le regard se plaît à mesurer de hautes et profondes perspectives, à suivre des dégradations d'ombres mystérieuses. Les arbres, colonnes du temple, étaient insensibles ; leur feuillé, une décoration à la fois minutieuse et uniforme, non un élément vivace dans l'air et la lumière ; le ciel, une

1. *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855. Paris, Michel-Lévy, 1856.

coupole complétant l'architecture, mais lointaine, indifférente, sans vie et sans communion avec les détails d'en bas, immobiles et inanimés comme elle. De si hautaines compositions étalaient le vide au milieu de leur magnificence ; elles demeuraient comme des décors attendant la représentation de la pièce ; d'où la nécessité d'y introduire un épisode, d'où l'extraordinaire profusion, à cette époque, de *paysages historiques*.

Si Gautier se rétractait de la sorte à propos d'un genre aussi discrédité, c'est que ce genre, en effet, sous l'influence de sincères artistes insurgés contre le faux traditionalisme, venait de renaître de ses cendres avec un caractère raffermi et, dans le camp même du naturalisme, établissait la solidité et la fierté de ses assises. Il ne servait pas de voie toute tracée à des pas incertains, comme semblait lui en avoir assigné le rôle l'institution du « prix de Rome pour le paysage historique[1] » ; il tentait, au contraire, l'ambition à la fois de talents très assurés et d'intelligences ou très cultivées ou très évocatrices. L'antiquité n'était plus un simple motif à de pompeux fonds de décor ; on n'allait pas, comme Victor Bertin, pour raviver l'intérêt d'un art mort, chercher en quelque paragraphe perdu du dictionnaire de la Fable un sujet inédit, parfois étrange ; au lieu qu'une sotte érudition prît ainsi la place du sentiment, il n'était fait choix que de ces faits dont la tradition séculaire a agrandi le caractère, par lesquels l'humanité conserve en quelque sorte la mémoire des phases successives de son existence et de ses croyances, et qui, d'eux-mêmes, prennent place dans le cadre général de la nature.

La grande renaissance poétique du XIX[e] siècle avait trouvé les faux classiques trop engagés dans la routine pour pouvoir les en affranchir. Leurs successeurs avaient l'âge, au contraire, de ces récentes et fécondes idées qui vinrent projeter comme un jour nouveau sur l'antiquité à moitié

1. Ce prix, fondé en 1817 à l'instigation de Valenciennes, fut maintenu jusqu'en 1863. Parmi les nombreux lauréats, la plupart élèves de Bidault et de Victor Bertin, lesquels faisaient partie du jury d'examen, combien arrivèrent à imposer leur talent ? Michallon, le 1[er] prix de 1817 ; Camille Roqueplan, 1[er] prix en 1824 ; Brascassat, 2[e] en 1825 ; Buttura, Lanoue, Achille Benouville, successivement 1[ers] prix en 1837, 1841, 1845 ; Lecointe et de Curzon, 1[er] et 2[e] prix en 1849. Encore quelques-uns, comme Brascassat, Roqueplan et de Curzon, abandonnaient-ils la partie pour se faire un nom dans des genres tout différents. Ceux-là mêmes ne concoururent pas, qui travaillèrent le mieux pour la cause de la tradition : Édouard Bertin, Caruelle d'Aligny, Paul Flandrin, qui, toute leur carrière, demeurèrent les irréductibles champions du paysage classique et historique, Corot, qui y resta attaché surtout la première partie de sa vie, Français et Cabat, qui s'y convertirent à dater de leur voyage en Italie, le dernier surtout exemple à citer d'un artiste amené des études les plus simples à l'ambition du style par la progression de son idéal et l'élargissement de sa vision.

voilée par la convention. Ils virent, à mesure que la nature se déroulait à des yeux plus compréhensifs, la mythologie elle-même cesser d'apparaître un vain assemblage de fables procurant des comparaisons flatteuses pour les beautés et les célébrités du temps, et se révéler une haute manifestation du sentiment primitif sous le regard des choses. Des poètes, d'André Chénier à Leconte de Lisle, des prosateurs, de Maurice de Guérin à Paul de



CARUELLE D'ALIGNY. — VILLA ITALIENNE.

Musée du Louvre

Saint-Victor et à Renan, en faisaient mesurer la signification. En même temps, les âges bibliques avaient leurs évocateurs en Vigny, Lamartine, Hugo. Les strophes sereinement graves de *Ruth et Booz*, le majestueux dessin du *Moïse*, présentant les épisodes liés étroitement aux sites, et, plus encore, les amples cadences de Lamartine « peignant la nature à grands traits, par masses, s'attachant aux vastes bruits, aux grandes herbes, aux larges feuillages, et jetant au milieu de cette scène indéfinie et sous ces horizons immenses tout ce qu'il y a de plus vrai et de plus

tendre et de plus religieux dans la mélancolie humaine » (Sainte-Beuve) pouvaient offrir à des néo-classiques de véritables modèles de paysage historique et leur donner le ton de la grande poésie à laquelle était à même d'atteindre le genre devenu incompris.

Aussi, quelle profondeur de signification prirent pour eux les terres classiques ! Après les regards simplement amusés de leurs prédécesseurs, quel œil sérieux et chargé de pensée, véritablement digne de celui de Poussin, ils attachaient sur elles !

Elles n'ont plus la vitalité de leur époque lointaine ; lents vallonnements de la campagne de Rome, elles sont comme immobilisées dans le silence, délaissées par la civilisation, restées comme en marge du cours des siècles ; peu à peu, elles se sont ensevelies sous leur propre poussière. Dans cet abandon, elles laissent voir à nu, et en une sorte d'austérité de lignes, les plans successifs de leur sol usé, en même temps que les bruits du présent, à l'écart, laissent librement se dérouler devant l'esprit la perspective du passé ! La gravité de l'histoire s'unifie avec la gravité du site. Ce n'est pas la nature de Vigny,

..... l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs.

Elle n'a pu, au contraire, effacer encore les traces qu'une civilisation a imprimées en elle, et la mort y reste elle-même un témoignage de la vie. La lettre dans laquelle Chateaubriand, en 1804, exposait à Fontanes ses impressions devant la campagne romaine est demeurée célèbre « ... L'aspect d'un champ de blé ou d'un coteau de vigne ne vous donnerait pas d'aussi fortes émotions que la vue de cette terre dont la culture moderne n'a pas rajeuni le sol et qui est demeurée antique comme les ruines qui la couvrent... Rien n'est comparable, pour la beauté, aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent les vallées dans la campagne prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome... », à la lettre, le fond de paysage d'un tableau de Pérugin, qui trouvait dans ces lignes d'horizon romain comme un accompagnement musical à la prière de ses figures. — Tivoli et ses vestiges d'architectures, et le spectacle des immenses paysages qui se déroulent au pied de sa colline, Frascati et les

belles fabriques que composent ses villas, la vallée et la fontaine de la nymphe Égérie, les bord du lac d'Albano, si fréquemment reproduits, ceux du lac de Nemi, chers au « souvenir » de Corot, de Cabat, de Français, la célèbre promenade du Poussin sur le rivage du Tibre, Arricia, Subiaco, autant de sites éloquents, où celui qui tient un pinceau se sent irrésistiblement incité à imaginer quelque scène antique. C'est la terre de Virgile !



PAUL FLANDRIN. — LES PÉNITENTS DE LA MORT DANS LA CAMPAGNE ROMAINE.

En un temps où, en France, les *Géorgiques* étaient par excellence les divines sources de Castalie, où la poésie shakespearienne était à peu près ignorée, l'enchantement de cette région semblait unique au monde. Tous les paysagistes français ou flamands en avaient accompli le pèlerinage. Rentrés dans leur patrie, sa vision les poursuivait ; ils y cherchaient encore sa configuration, reproduisaient de préférence les sites paraissant la rappeler, ou même s'efforçaient de la prêter aux autres. C'est que, même en dehors des souvenirs historiques qui s'y rattachent, cette région vous lie à jamais à elle, une fois qu'on en a ressenti la beauté. Naples séduit par l'éblouisse-

ment de la lumière et retient surtout ceux qui demandent à la nature une fête splendide pour les yeux ; les artistes qui aiment à se rendre compte des impressions, à y mettre de l'ordre et à les approfondir, préfèrent la belle sagesse avec laquelle s'enchaînent les contours des formes dans l'*agro romano*. C'est bien la terre classique, — classique par le caractère même des mouvements de son sol, d'où se tire en quelque sorte une leçon comparable à l'enseignement des maîtres latins : netteté, pondération dans la grandeur. Ce qu'elle présente à l'œil du peintre, ce ne sont pas de ces détails multiples qui, amusant l'attention, masquent la signification de l'ensemble ; c'est, dans une enceinte de coteaux procédant les uns des autres comme les formes d'un bas-relief, un terrain rougeâtre dont le dévêtement laisse apparaître toute la trame des sinuosités, une sorte de composition architectonique, hautaine, sereine, admirablement agencée pour être reliée à quelqu'un de ces épisodes historiques du passé auxquels ramènent les ruines environnantes.

C'est dans le spectacle de semblables configurations de la nature que se détermina et s'institua solidement le rôle des néo-classiques vis-à-vis des autres peintres de paysage. En même temps qu'ils travaillaient à régénérer et à ramener à son vrai sens l'art abâtardi des académistes, ils se préparaient à contrebalancer les excès de licence que les romantiques s'accordaient dans leurs interprétations. Chez ceux-ci, en effet, le spectacle réel tendait à se transformer, à se déformer, selon le caractère du tempérament ou la fantaisie de l'inspiration. Trop souvent ils prêtaient aux objets cette exagération dramatique ou ce vague alanguissement dont s'accompagnaient les rêveries sentimentales de 1830. Mais en vain cette école dite de l'art pour l'art s'acharna-t-elle à étouffer les vieilles formules léguées par le classicisme ; à ces libres manifestations des tempéraments, au désordre même parfois de ces sensations, les néo-classiques opposaient la nécessité de la pondération dans l'ordonnance, l'autorité et le calme de la réflexion, et le droit, à elle aussi, de se manifester dans cette culture latine et grecque qui fait ou, à cette époque, faisait du moins encore le fonds de l'éducation scolaire et de l'intelligence française. Revenant d'Italie, où ils avaient mené, loin de la fièvre combative des ateliers parisiens, loin de toute préoccupation provocatrice, des journées paisibles et réfléchies, ils en rapportaient une gravité et une sérénité d'art dont on ne soupçonnait pas le



Caruelle d'Aligny. — L'Enfance de Bacchus.

Musée de Bordeaux.

rôle prochain quand on les taxait de sécheresse et de pauvreté ; on était loin alors de supposer quel élément de vitalité et de poésie pour la peinture murale allait être le paysage ainsi tout préparé pour s'allier aux lignes équilibrées des architectures et s'harmoniser avec elles.

L'influence d'Ingres dans cette entreprise de rénovation fut considérable, à ce point qu'on peut dire qu'il y eut, dans le paysage, presque comme une école soumise à sa doctrine. « Qu'on éteigne les reflets dans une tête pour mieux voir le modelé, écrivait Baudelaire dans sa critique du Salon de 1847, cela se comprend surtout lorsqu'on s'appelle Ingres ; mais quel est l'extravagant, protestait-il à propos d'un paysage de Paul Flandrin, le fanatique qui s'est avisé d'*ingriser* la nature ! » Personnellement, le maître se gardait à peu près étranger à la pratique de cet art, qu'il semble, comme Michel-Ange, avoir tenu pour inférieur. Lorsque le concours en était nécessaire pour le fond d'une composition comme *l'Age d'or*, il en confiait en général l'exécution à quelque élève habile, du genre de Desgoffe ou de Flacheron. Les fragments de paysage que l'on sait être de sa propre main sont assez rares. Le plus significatif serait encore cette magistrale gorge rocheuse qui, dans *l'Œdipe*, à la force réaliste d'évocation de l'antiquité par les figures ajoute les formes non moins véridiquement évocatrices d'un site tragique aux époques de la Grèce primitive. Dès cette toile fameuse de 1808, se marque cette prédilection du maître, parmi les aspects variés de la nature, pour les configurations de la pierre chaotique qu'il communiquera au petit groupe de ceux qui, autour de lui et sous la direction de son regard, se consacreront au paysage ; il semble avoir arrêté sur les rocs dénudés le même œil intéressé que les primitifs florentins, qu'un Mantegna ou qu'un Albert Durer. La pierre ne répond-elle pas en effet dans le paysage à la pérennité de signification qu'il recherchait pour l'attitude et les gestes de ses figures ? N'oppose-t-elle pas le stable à l'accidentel ? et, pour un talent qui avait comme le sien le culte de la forme, n'offre-t-elle pas, dans l'imprévu de ses reliefs, comme une débauche de méplats contrastés et de contours superbes ?

D'ailleurs, il n'admettait que le paysage historique et tenait « qu'il n'y a que les peintres d'histoire qui soient capables de faire de beaux paysages », témoin « Titien, Carrache, Dominiquin ». Poussin était à ses

yeux le modèle souverain, et il se plaisait à faire remarquer comme « en face d'un beau site, on dit, et on dit justement, qu'il est *poussinesque*[1] » Le principal problème qui se posait pour un artiste rallié à cette direction était de dégager l'expression, la beauté, les relations entre elles des lignes caractéristiques de la nature comme de celles du corps humain, de tout fixer dans un dessin précis, tout, « même la fumée, déclarait le maître, devant s'exprimer par le trait ». Le « ton historique » naturellement était recommandé, c'est-à-dire le ton reposé, « qui laisse l'esprit tranquille », voire le *ton gris*, de préférence « à la couleur trop ardente, qui est anti-historique ». De même, la touche étant considérée « comme un abus de l'exécution, dénonçant la main au lieu de la pensée », la manière ingresque venait s'opposer à celle qui poursuit les agréments fugitifs des teintes, le jeu des reflets, ou veut exprimer l'épiderme des choses, leur contexture lisse ou grenue, le rugueux des troncs, le piquant des buissons... En vérité, elle s'interdisait de parvenir à des images aussi vivantes de la nature que par les procédés ayant l'effet pour unique visée, et trop souvent elle ne réalisait que de magnifiques dessins coloriés. Mais un effet est-il tout un tableau? N'est-ce pas un côté de l'art trop souvent acquis par l'abandon de tout le reste?

A défaut donc des paysages du maître, on a ceux de tout un groupe où les uns, comme Édouard Bertin et d'Aligny, avaient une réputation déjà établie quand la similitude de principes les rapprocha de son école (Éd. Bertin vint même, passé trente ans, solliciter une place dans son atelier), et les autres, comme Paul Flandrin et Alexandre Desgoffe, furent des disciples directs, dès leurs débuts soumis à sa doctrine.

Dès 1830, d'Aligny et Édouard Bertin[2] se trouvaient avoir repris pour

1. Toutes ces citations entre guillemets sont empruntées au bel ouvrage du comte Henri Delaborde sur *Ingres, sa vie, son œuvre, sa doctrine.*

2. Claude-François-Théodore *Caruelle d'Aligny*, né à Chaume (Nièvre), le 24 janvier 1798, mort à Lyon le 24 février 1871, élève de Watelet et de Regnault. Il exposa aux Salons de 1822 à 1867, date à laquelle il fut nommé professeur à l'École des Beaux-arts de Lyon.

Édouard Bertin (« Les admirateurs de Bidault, de Bertin — ne confondez pas, s'il vous plaît, avec *Édouard* Bertin... », prenait soin de dire Th. Gautier), 1797-1872, élève de Girodet, second fils de Bertin l'aîné. Il exposa aux Salons de 1827 à 1853, date à laquelle, à la suite de la mort de son frère Armand Bertin, il prit la direction du journal des *Débats*. De lui, à l'église Saint-Thomas-d'Aquin, un beau paysage historique qui caractérise bien sa manière à la fois consciencieuse et élevée, mais que le temps a malheureusement noirci : *le Christ au mont des Oliviers*. Jules Laurens a lithographié plusieurs de ses toiles. Sur Éd. Bertin, consulter : *Revue des Deux-Mondes*, juin 1857, article de Gustave Planche et, juin 1872, article du comte H. Delaborde; Taine, *Derniers essais de*

leur propre compte les principes si mal défendus par la déplorable suite de Victor Bertin et étaient arrivés à les imposer au respect tout au moins des plus réfractaires. Ils avaient senti combien, dans les œuvres de cette école, la petitesse et la mollesse du rendu répondaient mal à l'ambition de la mise en scène. Pour sa part, Éd. Bertin avait commencé par inaugurer une manière de paysage aux plans si simples, à la végétation si



ÉDOUARD BERTIN. — AGRIGENTE.
D'après la lithographie de Jules Laurens.

austère, aux fonds si nettement et si naïvement découpés (propres termes de la critique du temps[1]), qu'elle fut aussitôt qualifiée, comme l'étaient alors les productions d'Ingres, de pastiche de la peinture « gothique ». Sa toile du Salon de 1827, *Rencontre dans la montagne de Florence de Cimabué et de Giotto*, nous laisse assez entendre par son sujet qu'à cet égard elle devait être particulièrement typique; le paysage se proposait à son

critique et d'histoire, et la préface du catalogue de ses tableaux et dessins exposés à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts en 1872, due à la plume de Charles Clément (in-8, 1872).

1. Ch. Lenormant, dans son *Salon* de 1835.

observation sous les mêmes caractères de fermeté tranchante et de sage eurythmie qu'à la vision limpide des primitifs toscans.

Devant le bel élan de jeunesse de la nouvelle école, il n'y avait pas toutefois chez eux cet inconcevable aveuglement des attardés de l'art académique, cette sorte d'atrophie du sens poétique qui confinait à l'impuissance. En somme, la lutte qu'ils engagaient, c'était celle de la nature, plus précise, plus affinée du midi, avec la nature plus grasse, plus enveloppée du nord, de la netteté de l'esprit latin avec les brumeuses sensations septentrionales ; entre les deux partis, il y avait toute la distance d'un naturalisme terre à terre, souvent relâché, mais appelé à devenir savoureux et fécond, à une poésie châtiée, ciselée jusqu'à la sécheresse, et en quelque sorte parnassienne.

Cependant leur soumission aux antiques principes ne les empêchait pas, entre deux séjours en terres classiques, d'aller chercher, eux aussi, au sein de la forêt de Fontainebleau, à surprendre et à pénétrer la nature comme au cœur même de sa vie[1]. Seulement, faisant usage d'un coloris simple, austère, insouciant des reflets, mais exact dans son ensemble et dans l'observation générale des ombres et des lumières, ce qu'ils s'attachaient à y saisir, c'était moins, comme Diaz ou Rousseau, le déploiement de sa végétation, la profondeur de ses enfoncements, que son côté solide et âpre, que les reliefs arides de ses endroits les plus rocheux[2]. L'analyse chez eux, le modelé s'intéressait plus au *dessous* qu'au *dessus* des formes, à ce qui en elles est stable, qu'à ces variations des dehors auxquelles, à leur gré, s'arrêtaient trop les talents de leurs jeunes confrères. S'efforcer ainsi, en libérant le site de tous les accessoires inutiles à la définition de son caractère, de le faire saillir dans sa massive et noble attitude, c'était le traiter en quelque sorte comme un motif plastique. Aussi appelait-on d'Aligny *le statuaire du paysage*[3].

Mais comme à ces fermes qualités ils joignaient une grande culture de l'intelligence, ils revenaient toujours aux terres classiques, ne pouvant

1. D'Éd. Bertin, *Une prise dans la forêt de Fontainebleau*, Salon de 1831. — De Caruelle d'Aligny, *Vue prise des carrières du Mont Saint-Péré, forêt de Fontainebleau*, Salon de 1833 ; *Chemin de la Gorge aux loups, forêt de Fontainebleau*, Salon de 1852 : *le Soir, vue prise aux forts de Marlotte*, *Une prise aux Longs rochers*, Salon de 1859.

2. Lire les belles pages que Taine consacre à cette distinction dans son étude sur Éd. Bertin (*Derniers essais de critique et d'histoire*).

3. Paul de Saint-Victor.

se défendre à leur pensée d'une sorte d'émotion religieuse. Si ce n'était plus ici la matière chaotique offerte dans la forêt de Fontainebleau par les gorges rocheuses d'Apremont ou les carrières de grès d'Arbonne, c'était encore la matière sous un aspect colossal, la matière dans la majesté des ruines, c'étaient toujours ces âpretés sur lesquelles s'exerçaient volontiers leur crayon ou leur pinceau, cette pérennité que dans les formes ils aimaient à dégager. Il faut se garder de rien voir de comparable à cet art



Caruelle d'Aligny. — Prométhée.
Gravure originale.

dans le simple caprice pittoresque d'où naissaient à profusion les tableaux brillants de Panini et de ses imitateurs, les Demachy et les Hubert Robert; Éd. Bertin et d'Aligny avaient un but autrement élevé que de présenter, parmi des tronçons de colonnes rongées du temps et dorées du soleil, tout un piquant désordre, une sorte *d'olla-podrida* d'objets d'art restés debout ou même intacts. C'était à l'antiquité même qu'ils voulaient faire remonter, en reproduisant ces fragments sacrés. Elle captiva à ce point leur imagination qu'ils ne se contentèrent ni l'un ni l'autre de ce qui en survit parmi les vallonnements silencieux de la campagne romaine,

ils poussèrent jusqu'en Grèce (Éd. Bertin, en outre, jusque dans la vallée du Nil), avides d'offrir à leurs yeux le divin spectacle qui obsédait leur pensée.

Ces deux talents, toutefois, n'étaient pas absolument similaires. S'ils visaient, comme de concert, à l'ampleur des ensembles, Éd. Bertin y voulait atteindre en observant une exactitude textuelle dans le rendu des objets qu'il admettait dans sa composition; souvent même, et dans ses œuvres les plus typiques, aux masses les plus solennelles, il conservait la végétation chétive sous laquelle elles s'offraient à lui; il se rappelait peut-être là, de son séjour en Toscane, cette alliance des formes augustes de la pierre à de menus détails de la réalité qu'affectionnaient pour leurs paysages rigides les primitifs florentins. Mais le péril de cette littéralité, lorsque le peintre faisait appel au concours des figures, c'était leur défaut de cohésion avec la mise en scène, leur aspect de vaine adjonction.

Au contraire, dans la même riposte aux attraits de l'accidentel et du fugitif, d'Aligny en arriva à une telle partialité pour la ligne, que, plus d'une fois, il lui sacrifia jusqu'à la vérité des formes; c'était, dans le genre historique, tout au profit de l'épisode à la signification duquel se subordonnait mieux le site ainsi rectifié. Dès les premiers envois de cet artiste aux Salons, Ch. Lenormant avait curieusement pressenti quelle serait son attitude durant toute sa carrière. « Ou je me trompe fort, écrivait-il en 1831, ou M. d'Aligny possède un de ces caractères qu'on appelle obstinés s'ils manquent le but et fermes s'ils réussissent ». Mais on ne comprenait rien à sa facture large et grave, toute en teintes générales, au vague de ses premiers plans, qui laissaient pourtant, paraît-il, le regard se porter sur d'admirables fonds remplis de clarté et en parfaite harmonie avec le ciel; c'était un art éloigné de tout ce qu'on avait jamais vu en ce genre. Ch. Lenormant, soutenant le jeune peintre, le saluait même du titre de « grand maître, de vrai chef de la réforme du paysage ». Et quelle distance, en effet, déjà entre le *Prométhée sur le Caucase* de 1837, et tel grand site solennel de Michallon, comme ce tableau des *Centaures* qui, il y a quelque temps, lui faisait pendant au Louvre, entre le coloris glacial et sans le moindre accent, les verdures conventionnelles, l'insensibilité de l'école du premier Empire, et le coloris renouvelé, rajeuni, les verdures fraîches, la sincérité, le grand sentiment de poésie dont Théodore d'Aligny venait de doter le vieux genre classique !

C'est en 1843 qu'il accomplit son voyage en Grèce. Il en revint, au bout d'une année, projetant d'augustes mises en scène, où soit les mythes de l'antiquité hellénique, soit les débris de ses temples, allaient pour la première fois se trouver évoqués dans la vérité de leur ciel et au milieu de leur cadre naturel d'oliviers, de chênes verts et de lauriers roses. Il en



ALEXANDRE DESGOFFE. — ORESTE ET LES EUMÉNIDES.

Musée du Louvre.

rapportait quelques pages d'étude dans lesquelles il s'était attaché à synthétiser les configurations de la terre sacrée par des traits d'une abstraction sans doute excessive, mais d'une admirable ampleur de mouvement [1]. Dans son souci d'atteindre à la sérénité de lumière de la région, il avait notablement éclairci sa palette. Il se servait désormais de tons mats rame-

1. Il grava lui-même plusieurs de ces études et les publia sous forme d'album ainsi présenté : *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique, dessinées sur nature et gravées à l'eau-forte par Théodore Aligny, 1845.* Eugène Pelletan consacra, à leur apparition, à ces planches et à leurs dessins originaux, deux articles pleins d'enthousiasme (*Artiste*, 3e série, t. V, p. 141, et 4e série, t. V, p. 237).

nés à des colorations d'ensemble qui, trouvait-on[1], faisaient ressembler ses tableaux à des bas-reliefs éclairés par un beau soleil ou plutôt leur donnaient l'apparence de fresques. L'âme néo-païenne de Théophile Gautier tressaillait de joie, à l'Exposition universelle de 1855, devant la *Vue de l'Acropole d'Athènes prise de la tribune aux harangues :* « Oui, c'est bien ainsi, s'exclamait-il, que s'élève l'Acropole, ce trépied chargé des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, au milieu de ce paysage marmoréen, sous ce ciel de saphir, aux rayons du jour le plus pur, ayant pour fond les pentes d'améthyste du mont Hymette !... Quelle correction de lignes, quelle sérénité lumineuse ! Quelle grâce attique ! — M. Aligny, n'eût-il fait que ce tableau, aurait sa place marquée au premier rang ». Fidèle à son goût pour cette peinture, Gautier écrivait encore, à propos des deux tableaux du Salon de 1861 : *Baigneuses, souvenirs des bords de l'Anio à Tivoli* et *Souvenirs des roches scyroniennes, au printemps, en Grèce :* « Si on les découvrait sur les murs de quelque temple rustique et exhumé, ils seraient vantés comme des chefs-d'œuvre de poésie et l'on y verrait toute la grâce des idylles de Théocrite ; on trouverait adorables leurs bleus célestes et leurs verts tendres ; on admirerait l'élégance superbe des arbres sveltes comme des corps de nymphes et qui semblent l'habitation des divinités ».

Mais le public ne faisait guère écho à l'enthousiasme du poète. Il est certain qu'aujourd'hui ces peintures seraient moins incomprises. Que sont-elles devenues d'ailleurs ? Le parti que leur auteur avait dû tirer de leurs tons de fresque, deux compositions de lui à l'église Saint-Étienne-du-Mont peuvent nous en donner quelque idée, l'une à propos de *la Prédication de saint Jean-Baptiste*, par la finesse de transparence avec laquelle s'épandent et se fondent ces teintes roses et violacées qui, sur les sécheresses du désert, marquent la fin d'une journée brûlante, l'autre représentant *le Baptême du Christ dans les eaux du Jourdain*, par la douceur avec laquelle s'y dilue cet azur attendri d'atmosphère qui convient à un vallon béni. Quant aux figures, *l'Enfance de Bacchus*, *la Villa italienne* que nous reproduisons, nous en indiquent le caractère : elles offraient ces lenteurs décoratives de gestes, ces allongements voulus de formes, et aussi cette calme dispersion par le paysage qui ajoutent à celui-ci tant de suavité. Poussin en cela avait été l'éducateur, mais en même temps était

1. *L'Artiste*, nouv. série, t. XI, p. 222, article signé : Hector de Callias.

pressenti l'art de Puvis de Chavannes, et ainsi d'Aligny aurait droit à une place bien déterminée dans l'histoire de l'art moderne. Sans doute, ses œuvres sont trop souvent desséchées, figées par la rigueur du parti pris linéaire, mais on n'y peut méconnaître une cohésion, un rythme, une tenue générale qui plus d'une fois ont dû vraiment atteindre au style, et une appropriation parfaite à un grand rôle décoratif. On comprend comment, malgré ses insuccès aux expositions et même les sarcasmes les plus décourageants, il s'opiniâtra toute sa vie dans son idéal, se cloîtra dans sa tour d'ivoire : il avait foi qu'il s'y trouvait rapproché des pures et sereines régions du beau.

Comme d'Aligny à ses débuts, c'étaient encore ces aspects de rudesse où la forme se présente dans son plus prestigieux caractère, que recherchait Alexandre Desgoffe, aspects de l'île rocheuse de Capri, où se fixa longtemps son voyage d'étude en terre classique, ou de la forêt de Fontainebleau, dont ces traditionalistes se firent en somme les pionniers avant les naturalistes de Barbizon : art essentiellement objectif, par ses assises de pierre décrites presque avec le rigorisme d'un Mantegna, ses temples, ses végétations découpées sur des ciels impassibles, auquel il fallait, plus qu'à nul autre, pour offrir l'intérêt de la vie, l'introduction d'un épisode. Mais, dès lors qu'il s'y déroulait quelque scène eschylienne, comme celles que l'artiste empruntait à l'Orestie : *Oreste et les Euménides* (Salon de 1848), *Oreste en Tauride* (Salon de 1853), *le Sommeil d'Oreste* (Salon de 1857), c'était toute la grandeur sauvage et la bizarrerie solennelle de la primitive tragédie grecque, « tout un monde retrouvé et réalisé avec une intuition profonde [1] ».

PROSPER DORBEC

(A suivre.)

1. Th. Gautier. — « Notre premier paysagiste », va jusqu'à dire Ed. About dans sa critique du Salon de 1857 où figurait *le Sommeil d'Oreste*. Desgoffe exposa de 1834 à 1858. L'architecte Labrouste lui commanda ces belles frondaisons qui décorent les travées du vestibule de la bibliothèque Sainte-Geneviève et celles de la salle des Imprimés à la Bibliothèque nationale. A Saint-Nicolas-du-Chardonnet on peut voir de lui, vis-à-vis du célèbre *Baptême du Christ* par Corot, une représentation de *Jésus guérissant les aveugles de Jéricho*, dans un superbe paysage où la fierté de la perspective n'a pas exclu le charme de simplicité des détails. Consultez sur lui la notice discrètement émue que lui a consacrée M. Louis Flandrin, son petit-fils (Paris, Mersch, imprimeur, 1888). Il était le beau-père de M. Paul Flandrin, dont nous parlerons plus loin.

UNE VIERGE DE

CORNELIS SCHERNIR VAN CONINXLOO



L y a quelques semaines, M. de Richter voulait bien me demander d'aller examiner, dans sa collection, un triptyque de l'école de Touraine qu'il venait d'acquérir à Chinon. Tandis que je l'examinais, mon attention fut attirée par une délicate figure de Vierge, attachée dans la pénombre, au-dessus du triptyque ; et je voulus la voir de plus près. En pleine lumière, apparut dans le bas du manteau de la Vierge, un nom : CORNELIVS, signature de primitif, sans aucun doute. C'était une recherche à faire.

La belle photographie que M. de Richter a bien voulu faire exécuter, celles de la figure de la Vierge, dont je tenais à étudier la grâce un peu mièvre, mais délicate, et de la signature, que j'ai prises moi-même, me permettent de présenter aujourd'hui aux lecteurs de la *Revue* une page charmante d'un primitif flamand trop peu connu, dont l'œuvre intéressante est encore insuffisamment dégagée.

Le tableau de *la Vierge*, peint sur bois, mesure $1^{m}05$ de hauteur et $0^{m}65$ de largeur.

Dans un paysage d'une très grande simplicité, très clair, la Vierge, assise sous une loggia, ayant auprès d'elle, dans une aiguière, un bouquet d'où émerge une branche de lis, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui,

de sa petite main, bénit à la latine. La Mère soutient de son bras gauche son Fils sous les bras ; de sa main droite, elle tient son petit pied. Son visage, d'une angélique douceur, se tourne tendrement vers l'Enfant, et ses yeux, chastement baissés, câlinent de leur amour son Fils bien aimé. Sa chevelure est d'un blond très chaud, sa peau, fine et blanche. A voir la touche de cette exquise figure, on se souvient des lignes délicieuses de Fromentin : « Ces primitifs n'avaient sous les yeux, croirait-on, que des étoffes précieuses et du plus beau tissu ; et ils jugeaient que, parmi les tissus qu'ils avaient à peindre, il n'y en a pas de plus pur, de plus uni, de plus dense, de plus fin que l'épiderme humain, quand il couvre un visage, des épaules, un corps de femme. » Ici la Vierge est vêtue d'une robe verte, sur laquelle s'étend un grand manteau rouge bordé d'un large galon où se distingue très nettement :

RESPE	AD M	CORNELIVS

qu'il faut lire, je pense : RESPEXIT AD ME CORNELIVS.



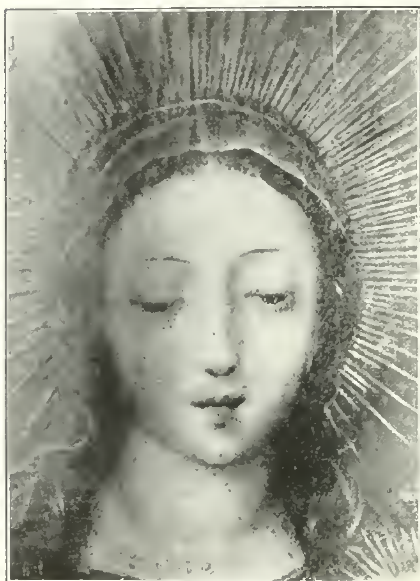
SIGNATURE DE « LA VIERGE ET L'ENFANT ».
Collection de M. de Bichtec.

Est-ce la Vierge qui prononce ces paroles : « Cornelius a tourné ses regards vers moi » ? Faut-il, au contraire, voir dans les trois premiers mots un souvenir du passage de saint Luc (I, 48) : « Le Seigneur a regardé mon humilité », tandis que CORNELIUS, inscrit tout au bas, est simplement la signature du peintre, comme DEMERSAY, du galon de l'habit du Grand Prêtre, des *Heures d'Anne de Bretagne*, comme JEAN VIAY, du sabre du soldat des *Heures* de la bibliothèque de Tours, comme ALEXANDER, comme LYEDET, découverts par le comte Durrieu, pour n'en rappeler que quelques exemples parmi les nombreuses signatures indiscutables que j'ai apportées aux Antiquaires de France[1]. La question ne paraît même pas nécessaire à poser : il demeure

1. *Mémoires des Antiquaires de France*, 1907, p. 33.

certain que CORNELIVS est un nom. C'est donc lui que nous devons interroger pour tenter de découvrir l'auteur de cette page d'un charme si pénétrant.

L'architecture de la loggia de granit bleu foncé est tout à fait particulière ; son aspect gothique très surchargé, avec ses deux prophètes aux bonnets étranges, drapés dans leurs amples manteaux, sent l'école allemande. Et, cependant, les deux prophètes rappellent celui de *l'Annonciation* de l'église de la Madeleine d'Aix en Provence, attribuée par les critiques à l'école provençale. Les petits amours des colonnettes extérieures sont franchement français, tandis que les petits anges aux ailes roses et vertes, rouges et marron, dont l'un joue de la mandoline, l'autre de la flûte, aux pieds de la Vierge, sont, dans leurs vêtements vert clair et rose, presque ceux du triptyque Tavernost [1], signé par Jean Bellegambe en 1533. Dans le haut, un ostensoir du commencement du XVIIe siècle, de style jésuite, car il ressemble étonnamment aux reliquaires de la sainte Épine de Saint-Gall (1607) et de saint Victor de la Rosinerie (Tarn), est assurément un repeint ; il a dû remplacer un Père Éternel bénissant du haut du ciel la Mère et son Fils.



DÉTAIL DE
« LA VIERGE ET L'ENFANT ».
Collection de M. de Richter.

De tout ce détail de multiples influences, se dégage cependant un ensemble très personnel.

J'avais bien mon sentiment tout de suite pour une attribution : mais je n'osais l'imprimer. Je sentais qu'à Paris, les points de comparaison me faisaient défaut. Comme je partais pour la Belgique, j'emportai la photographie de mon Cornelius, persuadé que là, un rapprochement serait

1. Voir la *Revue*, août 1908, t. XXIV, p. 101.



possible. Et, de fait, à peine l'avais-je montré à l'aimable et savant M. H. Hymans, qu'il vint confirmer ma pensée.

« Mais c'est un Cornelis van Coninxloo, me dit-il tout de suite. Comparez-le à notre *Parenté de la Vierge* (musée de Bruxelles, n° 108), et vous n'aurez plus d'hésitation. »



Cornelis van Coninxloo. — La Parenté de la Vierge.
Musée de Bruxelles.

Voici donc la *Parenté de la Vierge*, qui est signée (voir le fac-similé à la fin de l'article) :

CORNILIS . VA . CONIXLO . SCERNIR.
1526.

Ainsi nous sommes bien fixés : notre Cornelius est Corneille Schernir van Coninxloo.

C'est bien là, en effet, le même décor, la même manière ; moins fine, moins élégante, moins prenante, il est vrai, car la Vierge de la collection Richter est de tout premier ordre, mais indiscutablement d'une personnalité identique.

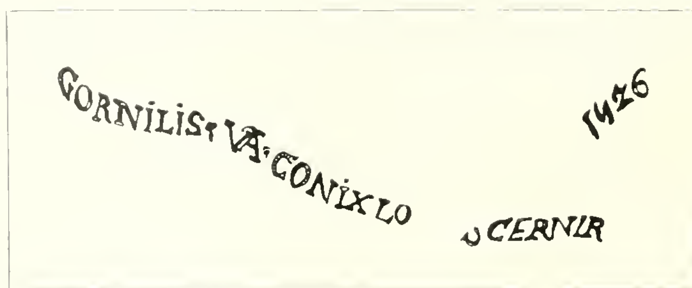
On doit également rapprocher de notre tableau un autre panneau du musée de Bruxelles, *la Vierge avec l'Enfant et les saintes Femmes* (n° 587), classé encore aujourd'hui parmi les inconnus, quoiqu'en 1906, M. Émile Jacobsen l'ait restitué, sans doute possible, à notre maître [1]. La gravure qu'il en a donnée permet alors de réunir trois œuvres certaines du même maître, si personnel qu'il est possible maintenant de reconnaître immédiatement son faire, et cependant si peu connu, que M. Wurzbach, dans son *Niederlandisches Kunstler Lexikon* [2], résumé pourtant des plus récents travaux, cite bien ce nom à Coninxloo, mais avec renvoi à Cernir, où il n'y a rien.

Pour conclure, c'est, en réalité, tout ce que nous savons à peu près de cet artiste, né, pense-t-on, vers 1500, mort à Bruxelles après 1558 ; rien de plus.

Mais, grâce à ces deux signatures, son œuvre doit maintenant pouvoir rapidement se dégager et prendre dans l'histoire des primitifs la place à laquelle lui donne droit le talent du maître.

F. DE MÉLY

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 293.
2. Wien und Liepzig, Hahn und Goldmann, in-4°.



SIGNATURE DE « LA PARENTÉ DE LA VIERGE ».

LE PASTEL ET LES PASTELLISTES FRANÇAIS

AU XVIIIe SIÈCLE[1]



J'OUVRE ici une parenthèse. Nous venons d'avoir l'impression que Perronneau a fait un pas vers La Tour. Le portrait qu'il a été conduit à crayonner du grand portraitiste, sur sa demande, au mois de janvier 1750, fortifie notre impression d'une véritable évidence. J'ai regardé très longuement, au musée de Saint-Quentin, le pastel magnifique où le maître s'évoque en surtout noir, en gilet rose à galon d'or, la main perdue dans l'entrebaillement du gilet, la physionomie spirituellement aiguë. Jamais l'artiste, sans les exemples de son incomparable modèle, n'eût conçu et réalisé une pareille effigie, toute différente, par le caractère, de ses portraits habituels et, sans aucun doute, la plus scrupuleusement étudiée de ses œuvres. Néanmoins, le procédé matériel et l'effet ne sont pas identiques à ceux du maître picard. Le dessin a moins d'insistance ; la couleur est moins strictement massée et l'on remarque, dans les chairs, de curieux passages d'ombre verdâtre. Une suite de réflexions me ramène par degrés de cette figure à l'auto-portrait de La Tour au musée d'Amiens. Il est indéniable que ce superbe ouvrage ressemble au pastel de Saint-Quentin par sa disposition et son intention même. D'aucuns ont été frappés du rapprochement, au point d'en prendre texte pour justifier la maligne anecdote de François Génard, rappelée plus tard par Diderot avec tant de légèreté, et pour se persuader que le pastel d'Amiens est l'arme de guerre à l'aide de laquelle, au Salon de 1750, le maître comptait anéantir son émule. Je crois qu'ils se sont trompés. Laissons

1. Quatrième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 5, 108 et 221.

de coté, si l'on veut, la date de 1751, assignée à l'auto-portrait par une ancienne note, peut-être apocryphe, et que, dans tous les cas, je n'ai point vue, et supposons, par surcroît, qu'il a figuré au Salon du Louvre, l'année précédente, sans inscription au livret. Pense-t-on que les rapports étroits entre les deux images n'eussent attiré l'attention de personne et que, tout au moins, quelque ami de La Tour n'en eût tiré parti à l'avantage du peintre admiré ? Si personne n'a fait la comparaison qui s'instituait d'elle-même, c'est qu'il n'y avait pas de pièces de comparaison en présence. Allons plus loin : une déduction inattendue se présente tout d'un coup en faveur de Perronneau. La Tour, l'exposition passée, s'est souvenu de l'œuvre où on l'avait représenté et il s'est fait un plaisir de reprendre le thème à sa façon, en vue de se rendre compte de ce qu'il en saurait faire sortir par ses moyens propres. Qui connaitra jamais les jeux infinis des coups et des contre-coups ? Mais La Tour est La Tour, et Perronneau continue à évoluer.

En même temps que le portrait du prince des pastellistes, Perronneau envoie à l'Académie des portraits d'hommes ou de femmes, dont quelques-uns finiront peut-être par se retrouver. Les femmes sont désignées par la couleur de leur toilette ou par un accessoire : la dame « en robe bleue », la dame « en robe verte », la dame « tenant un éventail », la dame « au bouquet de giroflées », la dame « au bouquet de barbeaux ». Ce dernier seul, quant à présent, est sorti de l'ombre et a paru à la galerie de Sèze. Il appartient à M. Doucet. On y déchiffre, auprès de la signature, le millésime 1749. Le modèle porte un dessus de robe de soie noire galamment agrémenté d'une ruche et un corsage plissé de soie bleue, un rang de perles au cou, trois rangs de perles au bras. Sa main délicate tient une touffe de barbeaux ou bleuets, devenus pâles. Une tapisserie se relève au fond. L'œuvre est aussi distinguée qu'attrayante. Pour l'élégante modernité on la croirait d'hier[1].

Au cours de la même période, le peintre, constamment séduit par les harmonies de couleur, s'est délecté à certains accords de tons bleus d'une fraicheur ravissante adaptés pour de subtiles sensations. Le type en peut être fixé par le délicieux pastel du Louvre : *la Jeune fille qui caresse un chat*. François-Hubert Drouais traitera volontiers de ces données de

1. Reproduit dans le précédent article, p. 231.

portraits, sur la pente de la mièvrerie et de la niaiserie ; Perronneau ne s'y laisse aller que par hasard et se sauve de l'écueil en n'attachant nullement au motif anecdotique l'intérêt de son tableau[1]. Son instinct de coloriste l'a mis aux prises avec un piquant problème, dont la solution le captive seule : constituer l'harmonie générale d'une figure sur une vive tonalité déterminée, sans nuire, par le brillant des accessoires, à l'essentiel du modèle. Dans la circonstance, il s'agit d'établir ce qu'on nommerait aujourd'hui une « harmonie en bleu ». Une jeune fille pose devant l'artiste. Elle porte un corsage largement échancré en rond pour encadrer sa poitrine et fait d'une étoffe souple de soie bleue égayée de capricieuses branchettes blanches. Sous son menton se noue avec élégance un ruban bleu rayé de blanc, ajusté à la double collerette de blanches dentelles flottantes de son tour-de-cou. En ses cheveux blanchis de poudre, soufflés, ondulés et roulés, se pique, au-dessus du front, comme une étoile, un



J.-B. Perronneau. — A.-Th. Desfriches (1751).
Collection de M. Ratouis de Limay.

1. Cette œuvre est un portrait et non un sujet de genre. La particularité des traits et de la physionomie individuelle l'indiquent à n'en pas douter. Le visage même du modèle reste indifférent à la présence du félin. Même remarque pour la fantaisie du musée d'Orléans : *la Jeune fille tenant un coq*, dite *l'Aurore* ou *le Matin*, provenant, je crois, de la collection Desfriches. C'est un portrait évidemment, et, par surcroît, le coq, de si peu de conséquence en soi, y est représenté avec la plus grande négligence. Ce petit ouvrage, probablement élaboré à Orléans en 1765, en même temps que le portrait aujourd'hui perdu de *Mlle Pinchinat en Diane* (Salon de 1765), nous prouve, non moins que le titre de ce portrait, que Perronneau s'est ressouvenu un moment du symbolisme mondain à la Nattier. Mais ce moment a été court.

nœud-papillon bleu, et plus haut, sur le blanc gris de la poudre, s'étale le blanc crayeux d'une plume aux barbes frisées. Telles sont les dominantes impérieuses contre lesquelles il faut, pourtant, défendre le teint très pur de l'aimable enfant. Le visage est joli, fin de traits, éclairé d'yeux marron aux luisantes prunelles noires. Perronneau touche franchement les chairs, rosées en pleine lumière, de la gorge et des joues, accentue de rose et de brun la vivacité des yeux, la délicatesse des narines, la grâce de l'oreille et vermillonne les lèvres lobées et drues comme des cerises, mais, par contre-coup, il étend, dans les parties moins éclairées, une bleuissante demi-teinte et pousse les ombres à un brun plus ou moins verdâtre. Un fond olivâtre fait valoir les chairs et anime les blancs de qualité différente, appuie le ton des ombres et ajoute au charme des bleus par la vertu d'un contraste atténué. De la sorte, l'harmonie s'est constituée, d'une distinction rare et personnelle, qui associe, pour ainsi dire, le vert à la fête du bleu et le lie à la douceur du rose. Perronneau a tiré parti plus d'une fois de ce principe de coloration, où le rapprochement de tons de nature éloignée transporte dans la peinture un peu de la séduction des dissonances musicales bien préparées et bien résolues. Deux portraits, qu'on admirait rue de Sèze, s'en réclamaient sensiblement. C'était, d'abord, une jeune femme inconnue, d'une étonnante fleur de vie, aux ailes du nez comme frémissantes, aux lèvres souriantes et voluptueuses, coiffée de broderies et de rubans bleus, montrant, sous l'empâtement déjà marqué de son double menton, son cou, ferme encore, cerclé de quatre rangs de perles, et sa gorge splendidement moelleuse dans l'ouverture carrée de son corsage bleu à blancs ramages, fermée à la hauteur des seins d'un immense nœud assorti. C'était, ensuite, l'exquise *Comtesse d'Arche*, née Jacquette de Loupes, si gracieuse, avec sa ruche bleue en tour-de-cou et son galant et bleu décolletage. Le premier de ces pastels fait partie de la collection de M. Armand Mame, à Tours : il date de 1748[1]. Le second, propriété de Mme René d'Hubert, a dû être crayonné en 1753. Sans être identiques à aucun égard, tous deux s'apparentent à la *Jeune fille au chat*. Même valeur des bleus, mêmes recherches des demi-teintes et des ombres tour à tour bleuâtres, verdâtres et jaunâtres. C'est, assurément, de ces tons précieusement troublés, que Garrigues de Froment

1. Ce chef-d'œuvre, envoyé tardivement, ne fut inséré qu'au second tirage du catalogue.

a voulu nous parler en 1753, en blâmant Perronneau d'abuser du bleu « dans les ombres de ses têtes de femmes ». Garrigues pouvait ne pas sentir l'agrément de cette vision, sans exemple à son époque et qui fait, en vérité, des œuvres en question ici d'indiscutables gages de l'originalité de leur auteur, mais il eût été en lui de s'apercevoir que, juste ou non en sa signification critique, son observation se renfermait en de trop étroites limites. En effet, tous les portraits de l'artiste, masculins tant que féminins, de 1748 environ à 1760, offrent l'application de la même méthode en leurs parties ombrées. C'est là, positivement, la marque distinctive de la recherche du pastelliste durant cette période de sa carrière, — autrement dit la clef d'une de ses manières bien reconnaissables. Auparavant, la raréfaction de la lumière s'accusait en gris ou en brun neutre. Après 1760, le bleu vert, le verdâtre et le vert jaune tourneront décidément à l'orangé. Nous signalerons tout à l'heure cette particularité nouvelle.



J.-B. PERRONNEAU.
JACQUETTE DE LOUPES, COMTESSE D'ARCHE (17[illegible])
Collection de Mme René d'Hubert.

Notre peintre, parvenu à l'indépendance de ses moyens, et, somme toute, récompensé de ses efforts par l'estime de ses pairs, ne voit pas, cependant, le beau monde accourir vers lui. On lit bien, sur la liste de ses modèles, les noms du comte de Bastard et du comte de Bonneval, de lord Huntington, de la jeune princesse de Condé, du prince Charles de Lorraine,

gouverneur des Pays-Bas, et de sa sœur, la princesse Charlotte, abbesse de Remiremont[1]; mais, peu adroit et timide, il n'a pas su se concilier la faveur d'un des princes de la maison de France et se ménager ainsi les sourires de la fortune. Quelques tentatives qu'il a faites du côté des femmes de théâtre, bonnes dispensatrices de la renommée pour qui les flatte et prend le vent chez elles, lui ont été presque sans fruit[2]. Il vit modestement dans un milieu infiniment modeste, et, le 9 novembre 1754, épouse Louise-Charlotte Aubert, fille d'un obscur miniaturiste. La clientèle qui le nourrit se recrute et se recrutera toujours parmi les bourgeois, tels que les Olivier de Marseille, les Desfriches d'Orléans, les Fontaine de Paris, les Journu de Bordeaux, les Dutillieu de Lyon, les Hogger d'Amsterdam, les Van Robais d'Abbeville, et d'autres que j'ignore ou que j'oublie. L'exposition au profit des blessés de nos armées ne nous a pas seulement rendu les portraits de *M.* et de *Mme Olivier*; elle nous a également fait connaître ceux de *M.* et de *Mme Fontaine* et de *Desfriches*, accrochés ensemble au Salon de 1751, celui de *Mme Le Moyne*, exposé deux ans plus tard, et tous ceux qui vont être signalés. Au vieux livret du XVIIIe siècle, Fontaine n'est pas nommé, mais en regard de la mention de son portrait, Mariette le nomme sur son exemplaire et le qualifie « sellier des petites écuries du roi ». Même titre est donné au personnage dans le contrat de mariage de l'artiste, où il intervient au nombre des témoins. Par quel prestige est-il devenu, au catalogue des Cent pastels, *M. de la Fontaine*? Peu importe, dès là qu'on n'a point de doute sur sa personnalité. Le « sellier du roi » apparaît, en son portrait, vêtu d'un habit mauve et d'une belle veste jaune, le tricorne sous le bras, comme *Huquier*, chez M. Lazard, comme *le Mathématicien Pierre Bouguer*, au Louvre, et comme tant d'autres. Il semble, sur son fond gris, très pénétré de cette pensée que chacun doit être le premier à rendre hommage à son mérite, — et il a pleine conscience du sien. Sa femme n'a guère un moindre souci de l'apparence : elle a arboré

1. Le portrait du *Comte de Bastard* figurait, comme on l'a vu, au Salon de 1747; celui du *Comte de Bonneval* parut au Salon de 1751; ceux de *Lord Huntington* et de la *Princesse de Condé* (Élisabeth de Rohan-Soubise) étaient au Salon de 1753; ceux du *Prince Charles de Lorraine* et de sa sœur, au Salon de 1755. Le premier de ces ouvrages est, croyons-nous, le seul actuellement connu.

2. Perronneau exposait, en 1748, *Mlle Delépée, la jeune, en habit couleur de rose* et *Mlle Amédée en domino*, et en 1751, *Mlle Silvie* et *Mlle Rosalinde*. Sa galerie dramatique se complète du portrait d'un chanteur de l'Opéra nommé Le Page (Salon de 1748), et d'un *M. Kain en habit de velours noir*, dans lequel on soupçonne le tragédien Le Kain. Tous ces portraits ont disparu ou ne sont pas identifiés.



J.-B. Perronneau. — L'Homme a la rose (1756).

Collection de Mme Groult.

sa robe bleue, son corsage à échelle de fourrure, sa coiffure bleue ; elle a noué autour de son cou un ruban noir ; elle a ganté ses mains de mitaines blanches. Impossible d'être plus manifestement ce qu'elle est : *Fontaine*, et non *de la Fontaine*, bourgeoise endimanchée, et non conquérante sous le harnois [1]. A son tour, *Mme Le Moyne* mérite bien qu'on la considère. Point de poudre, point de faux cheveux, une toilette d'un bleu un peu fade ou, peut-être, affadi : un fond vert de gris assez fin. On ne prendrait pas cette fille d'Ève pour une héroïne, et elle en est une, à y bien penser, au moins autant que la troisième épouse de Barbe-Bleue. Songez donc ! à trente-deux ans, elle n'a pas craint de devenir la troisième femme du sculpteur du roi [2]. Quel fier courage ! Mais de ces diverses figures, échelonnées de 1750 à 1753, ma sympathie choisit celle de *Desfriches*, pour la mieux saluer. Voici le très brave et très digne homme dans son cabinet, assis à son aise et se tournant vers nous, cravaté d'un foulard rayé de bleu et de jaune, enveloppé d'une robe de chambre de cette étoffe bleue ramagée de blanc, que, décidément, Perronneau savoure. Sur ses genoux, il maintient de la main droite son carton à dessins. Rien de forcé dans l'attitude ; un modelé ferme et souple ; une couleur soutenue, riche, variée sur le fond tirant au vert. Et comment oublier l'accueil serviable, plein de délicates attentions, que le bonhomme réserve aux artistes en général, et surtout l'ingénieuse amitié dont il honore son pastelliste ? Il l'a appelé à Orléans en 1740, quand Perronneau, encore mal débrouillé des habitudes du graveur, a dessiné à la sanguine sa sœur Catherine-Thérèse. Il l'y a reçu en 1744, quand le peintre a exécuté le portrait de Mme Desfriches mère au pastel. Il l'y reçoit en 1751, époque de l'exécution de sa propre image familière. Il l'y présente à ses amis : il y implante sa réputation ; il l'y fera revenir à plusieurs reprises, principalement en 1768, pour peindre sa fille unique, Félicité, dont on voyait le portrait rue de Sèze, son beau-frère Le Normant du Coudray, de qui Alexandre Dumas fils m'a plus d'une fois montré l'effigie signée et datée de cette année même, et quantité d'Orléanais et d'Orléanaises. Grâce à lui, Orléans a été pour Perronneau une ville de ressource. On peut dire, enfin, que Desfriches a insinué à son protégé d'aller au loin

1. Les portraits de *M.* et de *Mme Fontaine*, datés de 1750, exposés en 1751, appartiennent à M. le marquis de Saint-Maurice-Montcalm.

2. Le portrait de la troisième *Mme J.-B. Le Moyne*, née Jeanne Dorus, exposé en 1753, appartient à M. Georges Dormeuil.

demander aux amateurs provinciaux des commandes que les Parisiens ne lui accordaient qu'avec trop de parcimonie[1].

C'est deux ans après son mariage que l'artiste commence à être tourmenté de ce démon d'inquiétude qui le pousse à de fréquents déplacements et à de longues absences. A Paris, son extrême propension à changer de logis, sa facilité à quitter un quartier pour un autre, souvent très éloigné, sans se plaire jamais nulle part, trahit une disposition quasi maladive, aggravée, — on peut le croire, — par un accord médiocre entre sa femme et lui. Au contraire, sa vocation de voyageur dérive, très probablement, d'une cause morale. Mme Perronneau sera peut-être un jour à la tête d'un peu de bien. En attendant, le maigre revenu qu'il tire, chez les Parisiens, de l'exercice de son art, suffit mal à parer aux exigences de la vie quotidienne. Le peintre conçoit alors le projet de tenter en plusieurs centres ce qui lui a parfaitement réussi dans la bonne ville de Desfriches. Après tout, le passé a vu souvent des portraitistes se rendre où on les mandait et le présent en voit encore qui cherchent des commandes par les chemins. Même, l'usage de ces nomades est bien connu de tout le monde. Arrivés dans une ville, ils y font savoir à tous en quel endroit il sont descendus et qu'ils sont en état de faire au mieux des désirs de chacun et pour des prix raisonnables, réglés une fois pour toutes, des portraits avec ou sans les mains. Ainsi procédera notre homme. En 1756, il est à Bordeaux; il y obtient le plus beau succès et s'y laisse retenir une partie de 1757. La galerie de Sèze se prévalait de plusieurs de ses œuvres de ce moment, dont l'une est un chef-d'œuvre. Je vise de ce mot le buste d'un jeune homme en habit rouge clair et au jabot de broderie, assis, tête nue et poudrée, deux roses blanches et une rose thé à la boutonnière. On y relève les plus purs caractères de la meilleure façon de Perronneau, en sa période des ombres bleuâtres ou verdâtres, avant le temps des ombres orangées. Un autre morceau, d'une valeur presque aussi grande, représente, dit-on, un armateur bordelais de la même époque, nommé M. Boyer, en habit rose et dans un vague sentiment de mélancolie. Un troisième, venu de la même famille, nous fait voir un enfant en costume de hussard bleu[2]. L'artiste a

1. Le portrait de *Desfriches* est daté de 1751, année où il a été exposé. Il appartient à M. Ratouis de Limay, descendant du modèle. Le portrait de *Mlle Félicité Desfriches* est daté de 1768, antérieurement à son mariage avec l'ingénieur Jean Cadet de Limay, exposé l'année suivante.

2. *Le Jeune homme aux roses* (collection Groult) porte la date de 1756 à la mine de plomb. *Le*

laissé de si bons souvenirs à Bordeaux qu'il y reviendra en 1767. Il y produira quantité de portraits au pastel et à l'huile — spécialement pour la famille Journu.

En 1759, on trouve Perronneau à Lyon. Il y a fait la connaissance des Dutillien, famille d'ancienne et honorable bourgeoisie. Les deux pastels touchés par lui d'après *Jacques-Charles Dutillieu* et sa femme, née Benoite Sacquin, avaient été prêtés aux Cent pastels, l'un par M. Jacques Doucet, l'autre par M. Léon Michel-Lévy [1]. Les personnages, présentés à mi-corps, s'inscrivent en des médaillons sur fond gris jaunâtre. Le mari, vêtu de l'habit rouge et de la veste-gilet jaune, tient son chapeau sous le bras, d'un air important, la tête levée. La femme, les cheveux assez légèrement poudrés, l'œil très clair, un fil de perles au cou, la gorge se dégageant en pleine lumière d'une draperie bleue, s'empreint d'un caractère de douceur et de grâce, sans distinction aristocratique, mais humainement et bourgeoisement attachant. Une comparaison intéressante juxtaposerait aux portraits de *M.* et de *Mme Fontaine* de Paris ceux de ce couple lyonnais. On sait déjà que, de Lyon, Perronneau s'est rendu en Italie. Une lettre de Natoire nous a signalé sa présence à Rome vers la fin du mois de mars. Sa course italienne a été des plus rapides.

Il est à La Haye, puis à Amsterdam de 1761 à 1763. Nous aurions eu plaisir à voir un de ses portraits faits en Hollande, — et il en a fait beaucoup en ce pays à l'huile ou au pastel, — au nombre des témoins de ses caravanes. Par malheur, ce jalon a manqué aux organisateurs de la manifestation. Retour en France en 1763 et envoi d'œuvres de l'artiste au Salon de l'Académie. Personne ne constate en la manière de Perronneau le moindre changement. Il a fait deux nouvelles haltes à Orléans en 1765 et en 1768, et voilà que, tout brusquement, au Salon de 1769, Gabriel de Saint-Aubin, dessinant un croqueton du portrait de *Mlle Desfriches* sur la marge de son catalogue, s'avise de lui trouver « une joue brûlée », c'est-à-dire apparemment trop jaune, — ce qui, dans l'état actuel de l'œuvre, ne se justifie pas. Au même moment, l'écrivain anonyme des *Lettres sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Salon du Louvre*

Jeune homme à l'habit rose (collection Arthur Veil-Picard) est daté de 1757. *L'Enfant en hussard bleu* (même collection) est du même temps.

1. Sur ces portraits, cf. *le Livre de raison* de Jacques Charles Dutillieu, publié par Breghot du Lut (Lyon, 1886).

écrit que, chez Perronneau, « le ton local est trop roux ». Est-ce vraiment le ton local qui roussit ? N'est-ce pas plutôt le ton d'ombre ? Au demeurant, Perronneau, en 1770, mandé à Abbeville pour y faire le portrait du vieux Van Robais, se livre à une étonnante débauche de ce ton passablement étrange, se rapprochant de l'orangé et, cette fois exactement, du « brûlé ». Cette coloration a dû se former, en quelque sorte, par concentration naturelle de l'ancien jaunâtre et de l'ancien verdâtre du pastelliste ? Le *Van Robais*, aux chairs flétries, à la bouche édentée, de M. Jacques Doucet, et le *Portrait d'un inconnu* de M. Georges Dormeuil, exécutés la même année, sont les expressions les plus frappantes de cet aboutissement, auquel il ne serait peut-être pas téméraire de supposer une origine vaguement rembranesque.

Qu'ajouter à tout cela ? Perronneau retourne en Hollande en 1772, puis revient en France. Le flamboiement jaune, note caractéristique de son goût de l'âge mûr, n'a pas absorbé les signes variés de son talent en l'emprisonnant dans une manière générale, étendue à la totalité de sa production. Avant son départ, il a signé et daté le *Portrait d'un peintre* en habit violet, très monté de ton sur son fond gris, armé du classique porte-crayon de cuivre, et le *Portrait de la comtesse de Corbeau-Saint-Albin*, parée d'un même bleu au corsage, couverte d'un fichu d'un jaune rougeoyant, morceaux aussi différents entre eux qu'étrangers au mode « brûlé »[1]. Plus tard, en 1775, il signe et date un buste de vieil homme, sans nul reflet d'incendie, l'une de ses dernières œuvres connues, qu'on voyait encore aux Cent pastels[2]. Que devient, sur ces entrefaites, l'harmonie embrasée ? — La malchance veut que la fin de la vie du maître nous reste absolument obscure, et que ses portraits tardifs ne se découvrent plus On a prétendu et l'on prétend en reconnaître un dans un pastel sur peau de vélin, représentant le comte Goyon de Vaudurant, lieutenant général du roi et gouverneur en second de sa province de Bretagne. Le personnage aux yeux larmoyants, vêtu de velours brun, la face inerte, en pleine lumière, porte en sautoir le cordon rouge de l'ordre de Saint-Louis, qu'il n'a reçu qu'en 1781 : l'image ne saurait donc être antérieure. Mais sur quoi

1. Le *Portrait d'un peintre* appartient à M. Pierre Decourcelles; le *Portrait de la comtesse de Corbeau-Saint-Albin*, à Mme Georges Duruy. Tous deux sont datés de 1772.

2. Collection de MM. Thomas Agnew and Sons, de Londres.

repose l'attribution à Perronneau d'une figure qui le rappelle si peu par sa tournure empruntée, sa facture pénible, ses couleurs d'un éclat banal?



J.-B. Perronneau. — M. van Robais (1770)

(Collection de M. Jacques Doucet.)

Uniquement sur une appréciation d'Edmond de Goncourt, et à raison de certaines hachures vives jetées dans les clairs. En l'absence de tout document, sans l'appui de la moindre tradition sérieuse, sans l'appoint de comparaisons topiques avec des ouvrages incontestés, l'assertion demeure

purement gratuite[1]. Et s'il fallait, en désespoir de cause, tenir pour un original de notre artiste ce pastel honorable, mais de si faible accent, nous n'aurions qu'à nous affliger du refroidissement et de la décadence d'une maîtrise naguère si libre, si personnelle, si chaleureuse. La carrière du portraitiste de Van Robais s'achève, ainsi, mystérieusement.

Nous pouvons, nous devons même estimer très haut ses mérites; gardons d'exagérer son importance. Son ami Robbé de Beauvezet ne nous a pas laissé ignorer au moins un de ses défauts. Quand il avait achevé la tête d'un portrait d'après le vrai modèle, il ne voyait pas d'inconvénient à faire poser n'importe qui pour les mains et le corps. Il était attentif à ce qu'il percevait immédiatement, mais nous n'avons pas le sentiment qu'il se perdît en réflexions bien profondes. De fait, sa production est inégale, superficielle, sans rien de cette force et de cet équilibre devant lesquels l'œuvre de La Tour nous oblige à nous incliner. Seulement, il a tout conçu et regardé en peintre, en coloriste aux yeux de qui tout spectacle se construit par la couleur, et le charme de la couleur le défend, le relève et l'abrite de nos exigences.

Un matin de novembre 1783, une nouvelle arrive d'Amsterdam. Jean-Baptiste Perronneau est mort. On ne savait même pas qu'il eût repris le chemin de la Hollande... Un jeune musicien, Mondonville le fils, s'est trouvé en Pays-Bas pour l'assister et recevoir son dernier soupir. La suprême préoccupation du moribond aurait été de faire donner à sa femme le conseil d'épouser son ami Robin, peintre agréé de l'Académie. En effet, trois mois ne se sont pas écoulés encore depuis les solitaires funérailles de l'artiste, qu'elle convole avec l'ami Robin et l'on se demande, avec une mélancolie soudaine, si, dans les bizarreries du pauvre homme, il n'y a pas surtout la preuve d'un grand manque de bonheur ?...

Il faudrait, maintenant, aborder, un par un, les pastellistes secondaires qui apparaissent en tous les carrefours de l'art du XVIIIe siècle. Tour à tour, il serait question du sec Liotard, de Genève ; de l'honnête et fin Simon-Bernard Lenoir ; de Mme Roslin, aimable et mièvre ; de Louis

1. Aujourd'hui, collection de M. Wilbrod Chabrol. Avant son passage chez Ed. de Goncourt, ce portrait était donné pour un La Tour, aussi faussement qu'il est, présentement, assigné à Perronneau.

Vigée, praticien d'habileté commune; de Carmontelle, amateur aux laborieuses fantaisies; de François-Hubert Drouais et de Duplessis, plus spécialement adonnés au portrait à l'huile, et des deux élèves directs du maître



Mme Labille-Guiard. — Mme Clodion, née Pajou (1783).
Collection de Mme Saint Germain

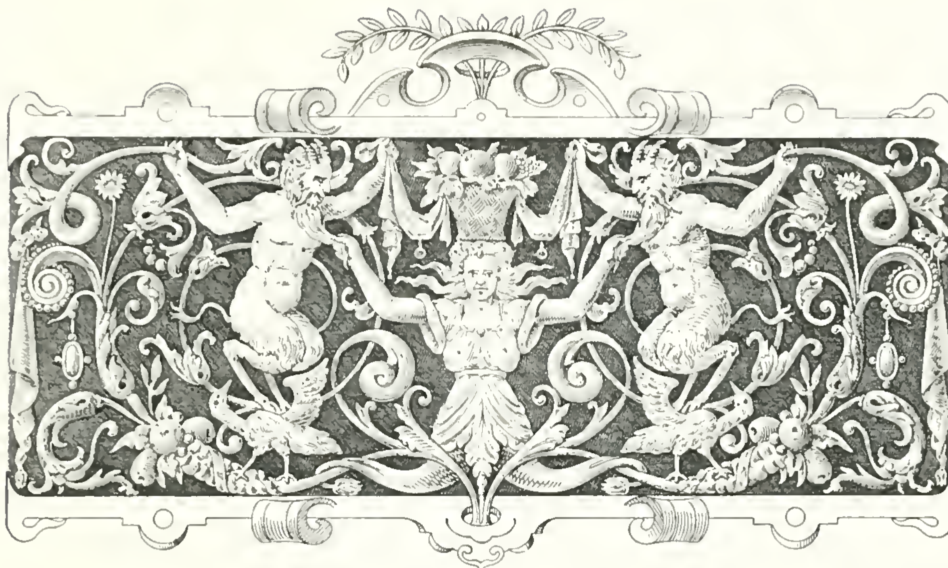
de Saint-Quentin, la très estimable Mme Labille-Guiard et Ducreux, de Nancy, expert surtout au rendu de ses propres grimaces. Il serait parlé, par surcroît, de Frey, l'Alsacien, qu'on connaît peu; de Thomas-François Guérin, qu'on ne connaît guère; de Claude Hoin, de Dijon, plus gouachiste que pastelliste. Mais comment insister sur les crayonneurs du second et

du troisième plan, à propos d'une exposition entièrement orientée, en bon compte, à la gloire de La Tour et de Perronneau, où les œuvres, peu nombreuses, de leurs confrères, n'avaient qu'au prime abord le but de résumer l'émulation d'un temps et ne remplissaient, en réalité, d'autre office que d'accompagner et d'encadrer les leurs ? Notre grand Prud'hon lui-même ne s'y offrait qu'en deux études presque dérisoires ! Le mieux est donc, pour nous, de ne pas nous engager dans l'analyse de talents plus ou moins curieux, mais sans portée essentielle à l'endroit de la « peinture en crayon », sur lesquels la galerie de Sèze ne fournissait pas au public des documents en suffisance. Aussi bien, je nourris l'espoir d'entretenir les lecteurs de cette *Revue*, par la suite, en des notices particulières, de plusieurs des artistes ici mentionnés. En raccourci, à la fin du XVIII[e] siècle, l'art du pastel tombe dans les formules. Au début du XIX[e], il s'efface sous l'absurde dédain des sectateurs de David. Au commencement du XX[e], il brille de nouveau, rajeuni, fleurissant, au soleil de la mode. Et, certes, la mode est heureuse qui nous achemine à ressaisir et à mettre librement en pratique les leçons du passé conformément à l'esprit de notre race, sans nul sacrifice de nos ressources, sans nulle atteinte à nos visées, pour l'honneur du présent et au profit de l'avenir.

L. DE FOURCAUD

1. Voici, à titre documentaire et par ordre chronologique, avec les rectifications nécessaires aux dates fournies par le catalogue de l'exposition des Cent pastels, les œuvres de Perronneau signées et datées, groupées rue de Sèze : — 1744 (et non 1741) : *Portrait d'enfant* (coll. J. Doucet). — 1747 : *le Comte de Bastard* (ibid.) ; *le Graveur Huquier* (coll. A. Lazard) ; *Portrait présumé d'un fils du sculpteur Le Moyne* (coll. Alb. Lehmann). — 1748 : *M. Olivier ; M[me] Olivier* (coll. Groult) ; *la Dame en bleu au grand collier de perles* (coll. Armand Mame). — 1749 : *la Dame tenant un bouquet de barbeaux (bleuets)* (coll. J. Doucet). — 1750 : *J.-B. Fontaine, sellier de la petite écurie du roi ; M[me] J.-B. Fontaine* (coll. du marquis de Saint-Maurice-Montcalm). — 1751 : *Aignan-Thomas Desfriches* (coll. Ratouis de Limay). — 1753 : *Jeanne Dorus, 3[me] femme de J.-B. Lemoyne* (coll. G. Dormeuil) ; *Comtesse d'Arche, née Jacquette de Loupes* (coll. René d'Hubert). — 1756 (et non 1751) : *l'Homme au bouquet de roses* dit *l'Homme à la rose* ou *à la rose thé* (coll. Groult). — 1757 : *l'Homme à l'habit rose* (coll. Arth. Veil-Picard). — 1759 : *Dutillieu*, de Lyon (coll. J. Doucet) ; *M[me] Dutillieu, née Benoîte Sacquin* (coll. Léon Michel-Lévy). — 1765 : *Portrait d'homme* (coll. du duc Decazes). — 1766 : *Portrait d'artiste* (coll. Doistau). — 1768 (et non 1763) : autre *Portrait d'homme* (coll. du duc Decazes) ; *M[lle] Desfriches* (coll. Ratouis de Limay). — 1770 : *M. Van Robais* (coll. J. Doucet) ; *Portrait d'un inconnu* (coll. G. Dormeuil). — 1772 : *Portrait d'un peintre* (coll. P. Decourcelles) ; *la Comtesse de Corbeau-Saint-Albin* (coll. G. Duruy). — 1775 : *Portrait d'homme* (coll. Thomas Agnew, de Londres).





LA COLLECTION ARMAND-VALTON

AU CABINET DES MÉDAILLES[1]

III

L'intérêt artistique des monnaies antiques de la collection Valton, que je viens d'essayer de faire apprécier en quelques mots, ne saurait être mis en parallèle, quelque grand qu'il soit, avec l'importance de la série des médailles de la Renaissance. Dans ces suites des XV[e] et XVI[e] siècles, réside la véritable originalité du don qui vient d'être fait au Cabinet des Médailles ; il ne serait pas suffisant de dire qu'elles sont appelées à rendre à l'histoire de l'art les services les plus importants : elles en constituent la base fondamentale. Ces pièces sont au nombre de 3.391, et je me déclare impuissant à donner en quelques pages un aperçu de ce médaillier où les chefs-d'œuvre sont en majorité. Citons pourtant, presque au hasard, en parcourant les cartons, celles des pièces

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 161.

qui nous frappent tout de suite par la beauté de leur patine et leur perfection artistique.

Dans l'œuvre de Vittore Pisano, les portraits de Sigismond Pandolfe Malatesta, de Lionel d'Este, de don Inigo d'Avalos, de Louis de Gonzague, d'Alfonse d'Aragon, de François Sforza, de Philippe-Marie Visconti, captivent tout de suite les regards. Dans celle d'Andrea Guazzalotti, les portraits d'Alfonse II d'Aragon, de Niccolo Palmieri ; dans celle de Melioli, le portrait de Jean-François de Gonzague et de Christian Ier, ce dernier exécuté à l'occasion du voyage du roi de Danemark à Rome, en 1474. Dans celle de Niccolo Fiorentino, vous admirerez les portraits du roi de France, Charles VIII ; du chambellan de ce prince, Jean Dumas, seigneur de Lisle (les faces et les revers de ces deux médailles sont reproduits sur notre planche hors texte) ; de Laurent le Magnifique (fig. 2). Ces dernières médailles, dont on ne se lasse pas d'admirer la vérité anatomique et la vigoureuse précision, ne sont pas signées, et leur attribution au maître florentin, qui mourut à Lyon en 1499, demeure quelque peu incertaine. Mais leur mérite artistique n'est en rien par cela diminué, et il serait impossible de citer des exemplaires plus parfaits que ceux de la collection Armand-Valton.



Fig. 1.
L'Arétin, par Alessandro Vittoria.
(Pièce agrandie.)

Je mentionnerai encore, en parcourant rapidement le médaillier, le Mahomet II de Costanzo ; aussi, celui de Bertholdo ; l'Arétin d'Alessandro Vittoria (fig. 1) ; François Ier, par Benvenuto Cellini ; Charles-Quint, par Leone Leoni ; Leone Leoni, par lui-même ; Élisabeth de Vicence, par Pomedello (fig. 4) ; Philippe II et Élisabeth de France, par Gianpaolo

Poggini (fig. 3). Voilà des chefs-d'œuvre presque tous célèbres dans l'histoire de la Renaissance italienne ; je les rappelle aux amateurs de médailles, non pour les signaler comme des nouveautés, car leur immortalité est depuis longtemps assurée, mais en raison de la beauté exceptionnelle des exemplaires qui nous sont légués. Et je n'ai point cité les œuvres des deux Antonio Abondio, de Valerio Vicentino, de Gentile Belli, de Giovanni



Fig. 2.
Laurent le Magnifique, par Niccolo Fiorentino.

Bernardini, de Giovanni Boldù, du Caradosso, de Domenico di Polo, de Laurana, de Jean de Candida, de Pastorino, de Pietro Paolo Romano, de Jacopo Primavera, de Pietro da Milano, de Sangallo, de Sperandio, de Spinelli, de Jacopo da Trezzo... Je m'arrête : tous sont représentés par des exemplaires de premier choix dans le médaillier Armand-Valton. Il me faudrait énumérer tout le livre consacré aux *Médailleurs italiens*, puisque, ainsi que je l'ai dit en commençant, ce médaillier constitue en quelque sorte les archives documentaires de l'ouvrage d'Armand.

A côté des médailles originales, ont pris place dans le médaillier les surmoulés, les galvanos, les moulages en plâtre même, qui proviennent des musées étrangers, quand Armand et Valton n'ont pu se procurer les pièces originales. Il suffit de cette indication pour que le lecteur apprécie le parti que tous les travailleurs vont pouvoir tirer d'un « musée de la Médaille artistique », constitué dans cet esprit scientifique et avec une persévérance soutenue durant un demi-siècle.

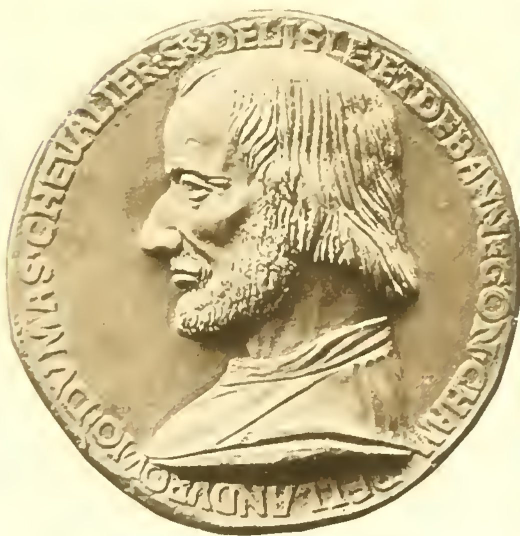
La première question qui sollicite les investigations est celle des origines de la médaille italienne. J'ai déjà indiqué aux lecteurs de la *Revue* que les plus anciennes médailles artistiques portent la date de 1390 : ce sont celles qui sont à l'effigie de François Ier et de François II de Carrare : ces pièces sont représentées par des originaux et par des galvanoplasties dans la collection Armand-Valton. Le présence de surmoulés de ces médailles dans l'*Inventaire* de Jean, duc de Berry, en 1402, rend désormais inacceptable l'opinion première d'Armand qui, péchant par excès de prudence, considérait ces médailles des Carrare comme étant des répliques d'une époque postérieure. Le débat est clos sur ces pièces ainsi que sur les grandes médailles de Constantin et d'Héraclius qui se trouvent aussi décrites dans l'inventaire du duc de Berry, en 1402. Nous ne reviendrons donc pas sur ce point.

Mais ce n'est pas sans étonnement peut-être que l'on constatera que dans le médaillier Armand-Valton, les médailles des Sesto ne sont, — contrairement à la règle générale, — représentées ni par des originaux, ni par des moulages ou d'autres reproductions. Armand et Valton auraient-ils donc persisté jusqu'au bout, par hypercritisme, à considérer aussi ces médailles des Sesto comme des restitutions postérieures, à ranger à côté de celles des Padouans Jean Cavino et Alexandre Bassiano ? Cette lacune singulière m'autorise à préciser la question sur ce point particulier.

Les numismates savent qu'à partir du gouvernement du doge Andrea Contarini (1368-1382), les matapans de Venise portent en abrégé la signature des artistes qui en ont gravé les coins, et que des documents d'archives fournissent des renseignements assez abondants sur ces graveurs de la monnaie vénitienne. On constate par là qu'à la fin du XIVe siècle, la charge de graveur était occupée par les membres d'une famille d'orfèvres appelée Sesto, lesquels se succédèrent de père en fils




OCTAVVS


CHEVALIERS


DECVS

dans cet emploi. Le plus ancien que l'on connaisse est Bernardo Sesto. Viennent ensuite ses deux fils, Lorenzo Sesto, et Marco Sesto qui sont qualifiés dans un document de 1394 : *incisori ai coni dall' argento*. Plus tard, au commencement du xv[e] siècle, on trouve dans les mêmes fonctions Giacomo et Alessandro Sesto ; enfin, un autre membre de la même famille, Girolamo Sesto, était déjà mort en 1447. Or, plusieurs de ces artistes, dont l'habileté technique peut déjà être appréciée par l'examen des monnaies vénitiennes, ne se contentèrent pas d'appliquer leur talent à la confection de coins dont la nécessaire uniformité ne leur permettait guère de s'écarter du convenu traditionnel. Plus ingénieux que d'autres, poussés sans aucun doute par la curiosité que Pétrarque (mort en 1374) avait encouragée, ils s'exercèrent à copier des monnaies romaines, à les pasticher, à les imiter ; puis, ils osèrent, comme les artistes à la solde des seigneurs de Carrare, fabriquer des médailles modernes avec des sujets de leur invention, inspirés du goût antique. C'est ainsi que nous possédons des médailles de restitution d'après l'antique, qui sont signées de Lorenzo Sesto, de Marco Sesto et d'Alessandro Sesto.

L'une de ces médailles, à l'effigie de l'empereur Galba, servilement copiée sur une monnaie romaine, porte au revers la légende bien topique : LAVRENTI SESTO ME FECIT, accompagnant la figure allégorique de Venise debout, tenant l'étendard de saint Marc à la main.

Une autre médaille, signée de Marco Sesto, frère de Lorenzo, répond à la description suivante :

+ MARCVS. SESTO. ME. FECIT. V. (*Marcus Sesto me fecit, Venetia*). Buste de l'empereur Galba.

℟. PAX. TIBI. VENETIA. Figure allégorique de Venise debout, tenant l'étendard de saint Marc ; à ses pieds, une roue ; dans le champ, la date *1393*.

Ainsi, sur cette médaille dont le droit est une habile copie de l'effigie de l'empereur Galba, nous lisons une légende qui donne explicitement le nom de l'artiste, la ville où il travaillait, enfin la date de l'exécution de la médaille, *1393*.

Cette date est éloquente par elle-même, puisque sur les médailles carraraises dont nous avons parlé autrefois on lit la date *1390*. Il est superflu, après cela, de parler ici des médailles un peu moins anciennes

qui sont signées : *Alesander Sexsto intaiator en moneta, me fecit 1417.*

C'est à Julius Friedländer que revient le mérite d'avoir, le premier, signalé ce groupe curieux de médailles qui, avec celles des princes de Carrare, et celles de Constantin et d'Héraclius, forment la tête des médailles italiennes, vers la fin du XIVe siècle.

L'ancienne opinion à laquelle Alfred Armand paraît être demeuré fidèle, et qui faisait de ces pièces des médailles de restitution, attribuables à une époque très postérieure à la date qu'elles portent, n'est plus défendable aujourd'hui, en présence des documents d'archives auxquels nous avons fait allusion.

La seule question qu'il soit aujourd'hui permis de se poser, au point



Fig. 3. — Philippe II et Isabelle, par Gianpaolo Poggini.

de vue chronologique, c'est de savoir si les dates de *1390* et *1393*, lues sur les médailles que nous venons de décrire, donnent bien l'époque véritable de l'apparition de la médaille italienne. Ne faut-il pas remonter plus haut encore ? Pétrarque n'aurait-il pas été lui-même le promoteur, l'instigateur des premières médailles ? C'est à Pétrarque, le prince des humanistes, que les critiques modernes font remonter les premières interprétations judicieuses des monuments de l'antiquité. Lui-même raconte dans ses *Lettres*, qu'il achetait les médailles romaines que lui apportaient les paysans et qu'il y déchiffrait avec émotion le nom des empereurs. Il se forma un médaillier; on le voit qui offre des médailles en or et en argent à l'empereur Charles IV, en l'incitant à contempler les belles effigies dont elles sont ornées. Pétrarque enfin séjourne à la cour des seigneurs de Carrare qui, précisément dès 1390, ont des médailles à leur propre effigie, dans le

goût romain. Les Sesto sont en rapports avec lui ; il leur donne des conseils pour la direction de leurs tendances artistiques ; il les gourmande en leur proposant des modèles et les pousse à imiter l'antique. Sans doute, Pétrarque était mort depuis seize ans lors de l'apparition, en 1390, des premières médailles datées que nous possédions. Mais n'y en eut-il pas d'autres, datées ou non, qui furent exécutées antérieurement, et du vivant même de Pétrarque ? Il n'y aurait rien de bien surprenant, convenons-en, à ce qu'un avenir, prochain peut-être, réponde affirmativement à cette préoccupation de notre esprit, toujours curieux de sonder de plus en plus la genèse des choses.



FIG. 1. — ÉLISABETH DE VICENCE, PAR POMEDELLO.
Face et revers.

Les premiers médailleurs furent hantés par le désir de copier l'antique, de l'imiter, de le pasticher, de l'égaler en habileté technique. C'est ce que nous montrent les médailles des Sesto et celles qui reproduisent les traits de François Ier et de François II de Carrare. C'est un lieu commun de dire que la même préoccupation est manifeste dans les créations des artistes postérieurs. M. Alfred Armand l'a particulièrement bien montré en étudiant l'œuvre de Vittore Pisano, dont la première médaille à date certaine est celle qu'il exécuta en 1439 à l'effigie de Jean VIII Paléologue, à l'occasion du voyage de ce prince en Italie, pour assister au concile de Ferrare. On sait que Vittore Pisano, à la fois peintre et médailleur, comme tant d'autres, signe ses médailles : *Opus Pisani pictoris*. Dans ses dessins mêmes, on voit quel attrait exercèrent sur son

esprit les médailles antiques. D'après un document d'archives, tout récemment découvert, il serait né seulement en 1497, et l'on sait qu'il mourut vers 1451. Après lui, non seulement tous les médailleurs de la Renaissance italienne s'engagèrent dans la même voie et, s'inspirèrent de l'antique, mais il y en eut qui copièrent servilement les pièces de l'antiquité, si bien que souvent, comme le dit Louis Courajod, « l'imitation, à force d'exactitude, atteint les limites du plagiat ». Ces pastiches de la Renaissance, que Courajod a réhabilités, ont bien, en effet, droit de cité dans nos musées ; mais, ainsi que nous l'avons indiqué pour les Sesto, Armand et Valton ont cru devoir les laisser de côté, sauf les imitations dites des Padouans du XVI[e] siècle, dont ils ont au contraire constitué une série complète ; c'est la seule critique que je puisse formuler vis-à-vis de l'idée maîtresse qui a présidé à la constitution de la magnifique galerie dont le Cabinet des Médailles vient d'être si généreusement gratifié et dont on chercherait en vain l'équivalent à l'étranger.

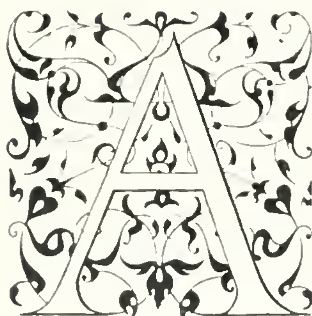
Les noms des deux donateurs sont pour toujours inscrits au Livre d'or de la Bibliothèque nationale, à côté de ceux du duc de Luynes, de Pauvert de la Chapelle, d'Oppermann, du vicomte de Janzé, du baron d'Ailly et de plusieurs autres. N'est-ce pas là la modeste récompense qu'ils ont ambitionnée ? Ils ont recherché, en livrant aux travailleurs les trésors qu'ils ont amassés, non le fugitif encens de la foule tapageuse, mais l'estime durable et la vénération discrète de l'élite intellectuelle qui admirera les œuvres des médailleurs de la Renaissance, aussi longtemps que le culte du beau se perpétuera dans l'humanité.

E. BABELON





LE MUSÉE MESDAG A LA HAYE[1]



AYANT suivi de près la formation et les transformations du musée Mesdag, ayant même, parfois, contribué indirectement à l'enrichir, et, ayant été récemment chargé d'en dresser un catalogue descriptif pour le gouvernement hollandais, je connais cette collection presque aussi bien que ses fondateurs. Toujours j'ai hautement apprécié les merveilles qu'elle contient, mais, comme il arrive avec les personnes de génie que l'on voit grandir à ses côtés, je n'ai peut-être pas suffisamment considéré la place que prend ce musée, au point de vue de son importance mondiale.

L'été dernier, M. Léon Bourgeois, à qui j'avais le plaisir d'en faire les honneurs, voyant cette collection pour la première fois, me démontra par son étonnement et son enthousiasme de fin connaisseur, en voyant un aussi grand nombre de chefs-d'œuvre d'artistes français réunis en Hollande, la place que cette collection occupe au point de vue de l'histoire de l'art français : dans quelle galerie trouver, à côté de Millet, de Courbet, de Delacroix, de Decamps, de Corot, hors ligne, une trentaine de Daubigny extraordinaires ?... Et, quoique ce musée soit ouvert au public depuis 1903, il est encore trop peu connu en France.

1. Graveur réputé en même temps que peintre de talent, M. Ph. Zilcken était mieux placé que personne pour parler du musée Mesdag, dont le gouvernement hollandais l'a d'ailleurs chargé de dresser le catalogue. Nos lecteurs lui sauront gré d'avoir bien voulu leur donner cet aperçu de la belle collection réunie par son compatriote. — N. D. L. R.

Sa formation a été intimement liée à l'évolution de l'art du peintre Mesdag lui-même.

Né à Groningue en 1831, employé dans la maison de son père, Mesdag aimait à dessiner à ses moments perdus, mais rien ne faisait prévoir le mariniste qu'il deviendrait bientôt. Lorsque, en 1867, soutenu et encouragé par sa femme, artiste au talent distingué, il alla habiter Bruxelles, afin d'étudier la peinture auprès de son cousin et ami Alma Tadema, son goût n'était nullement formé. Millet, Corot, Courbet, étaient encore lettre close pour lui. Là, il fit la connaissance du paysagiste Roelofs, qui, bien qu'habitant la Belgique, était demeuré absolument hollandais. Avec Alma Tadema, il introduisit Mesdag dans le monde des peintres : Verwée, Cluysenaer, Boulanger, Dubois, Hermans, s'intéressèrent à ses études d'après nature, d'une sincérité naïve, d'un réalisme absolu.

Rapidement ses idées s'élargirent, et tout en travaillant avec assiduité, le goût d'acheter des œuvres d'art lui vint ; ses premières acquisitions furent des toiles de Verwée et du grand paysagiste belge, Boulanger.

L'été de 1868 fut d'une importance considérable pour Mesdag. Ayant été passer quelques mois au bord de la mer, à Norderney, il en rapporta une nombreuse suite d'études. A son retour, ses amis trouvèrent dans ces études personnelles et franches de si grandes qualités, qu'ils lui conseillèrent de ne plus désormais peindre autre chose, de devenir peintre de marines, un genre qui était à renouveler, car il était tombé dans la convention la plus froide et la plus guindée. A la suite de cette décision, Mesdag s'établit de manière définitive à la Haye, à proximité de la mer. Son installation eut lieu pendant l'hiver de 1869, et bientôt la guerre allait faire de la Haye le centre d'art de la Hollande : à Israëls qui y était venu s'y fixer en 1860, et à Mauve qui y vivait, venaient se joindre Jacob Maris et Artz, chassés de Paris par la Commune.

Cette même année 1869, Mesdag avait exposé au Salon *les Brisants de la mer du Nord*, tableau qui lui valut une médaille d'or et qui fut acheté par Chaplin. Millet, qui faisait alors partie du jury, avait envoyé au débutant une carte de félicitations, qu'il a fait encadrer et qu'il montre, avec un légitime orgueil, à ceux qui visitent son atelier.

Lors du voyage à Norderney, Mesdag était encore loin d'être le collectionneur qu'il est devenu. Ayant à peine commencé à peindre sérieusement,

il ne connaissait pas encore l'art de beaucoup de ses contemporains : c'est au Salon de 1869 qu'il vit pour la première fois un tableau de Jacob Maris. Mais tout en travaillant et en fréquentant les artistes, son goût se développait, et dans les années qui suivirent il commença à acheter quelques Dupré, par l'intermédiaire de la maison Goupil à la Haye. A cette époque vivait à Amsterdam un homme très simple, d'infiniment de goût et d'un caractère, d'une droiture exceptionnels, le marchand de tableaux Van Wisselingh. Ses mérites personnels lui avaient valu l'amitié de Courbet, lorsque ce peintre vint en Hollande, et le fils Van Wisselingh, à Londres, conserve précieusement un superbe portrait de son père, admirablement brossé par le grand peintre français. M. Van Wisselingh vint habiter la Haye, et c'est chez lui que Mesdag acheta bientôt son premier Corot, *le Soir*, de nouveaux Dupré, des Diaz, des Courbet, et d'autres toiles encore, parmi lesquelles la superbe *Allée sous Bois* de Corot (qu'il paya dix mille francs!), une merveille d'observation soutenue, d'un fini accompli, très rare dans l'œuvre du paysagiste.

Peu à peu sa maison s'emplit, devient trop petite pour contenir les toiles qui se comptent déjà par centaines, et il se voit dans la nécessité de construire dans le jardin une annexe qui devient bientôt le musée actuel.

Assistant chez Durand-Ruel à la vente Cottier, Mesdag est frappé par une toile exceptionnelle de Millet, *Agar et Ismaël*, qu'il a déjà remarquée à l'exposition posthume du peintre, à l'École des Beaux-Arts ; il la retrouve à cette vente, placée, comme la première fois qu'il la vit, au deuxième rang. Par une de ces chances que seuls les vrais collectionneurs connaissent, la toile lui est laissée pour environ sept mille francs. « C'est pour rien, ce chef-d'œuvre de Millet », lui dit-on, et le jour même on lui en offre vingt-cinq mille !

Deux des œuvres les plus remarquables de la collection, qui feraient la gloire d'un musée français, y entrèrent vers la même époque : la vue de *Villerville-sur-Mer*, de Daubigny, achetée à la veuve de l'artiste, et la *Descente des vaches dans le Jura*, de Rousseau. Cette dernière toile, véritable tableau historique, œuvre de début et de lutte du « grand refusé », n'avait pas été jugée digne de figurer au Salon de 1831. Ary Scheffer, alors dans toute sa gloire, avait proposé à Rousseau de l'exposer dans son atelier, où tout Paris put le voir. Scheffer conserva le tableau, et c'est à sa fille,

Mme Marjolin, que Mesdag l'a acheté plus tard. Par une rare bonne fortune, Mesdag trouva l'esquisse de la *Descente des vaches*, qui n'a pas, comme la peinture définitive, poussé au noir, et qui la complète et l'explique de la façon la plus heureuse.

Les Millet, Rousseau, Daubigny, Courbet, Delacroix se succèdent, et peu à peu le musée devient ce qu'il est actuellement.

Les artistes hollandais n'occupent pas une place prépondérante. A part quelques Israëls, quelques rares Thys Maris, deux ou trois Jacob Maris, et des Bosboom, il ne s'y trouve que des « cartes de visite » d'Alma Tadema, Artz de Bock, Bisschop, Bauer, Hauermann, de Haas, Isaac Israëls, Van Koniguenburg, Mauve, Neuhuys, Roelofs, Thérèse Schwartze, Weissembruch, Zilcken, de Zwart, œuvres généralement petites ou simples études.

M. et Mme Mesdag, par suite d'une discrétion facile à comprendre, n'ont, au milieu de ces maîtresses-œuvres, que quelques toiles d'eux, placées dans diverses salles. Un grand effet de *Crépuscule*, clair et blond, plein d'atmosphère; un *Hiver à Scheveningue*, et un *Soir*, tout comme les portraits de Mme Mesdag, dont l'un représente son mari, ses différents paysages, sa *Bruyère*, page grave et large, sont d'excellentes peintures. Mais elles ne donnent pas toute la mesure de leur talent, et cela est tout à fait regrettable. Car si Mesdag a une réputation universelle méritée, sa femme, qui est un peintre de nature morte d'une grande individualité, est trop peu connue : plutôt que de chercher à rendre l'aspect, la substance des choses qu'elle peint, elle les interprète en artiste raffinée, et crée alors de magnifiques symphonies de couleur.

Un des plus beaux Joseph Israëls qui existent, *Seul au monde*, œuvre d'une intimité pénétrante, « se tient » parfaitement à côté des Corot, des Decamps, des Millet, qui l'entourent, comme les portraits du collectionneur et de sa femme, par le même artiste, supportent la comparaison avec les plus beaux Ricard ou les meilleurs Delacroix, tout en conservant une originalité caractéristique.

De Thys Maris on peut voir ici un de ses tableaux peints à Paris, avant qu'il n'allât habiter Londres, après la Commune, *la Cuisinière*. Un jour, à Montmartre, ayant besoin d'argent, Maris prit un modèle, « le posa » dans sa cuisine et fit ce chef-d'œuvre, d'une facture serrée au possible,

évoquant Holbein par ses qualités d'exécution intime. Mais Thys Maris, ayant depuis lors évolué vers une conception poétique ou mystique, n'en fait pas autant de cas que ses confrères. *La Première communiante* montre déjà sa recherche d'une peinture immatérielle, si l'on peut dire, et marque une étape dans sa carrière. Les tons gris argentin, rehaussés de quelques notes vertes, sont ravissants. Dans l'atelier de Mesdag se trouve encore une *Tête de bélier*, large étude de jeunesse, belle comme un Rembrandt.



TH. ROUSSEAU.
LA DESCENTE DES VACHES DANS LE JURA.
Esquisse (La Haye, musée Mesdag).

De son frère Jacob, signalons quelques aquarelles supérieures, une splendide ébauche, *Vue de ville*, une *Plage de Scheveningue*, au ciel mouvementé et lumineux, et *le Moulin de pierre*.

Bosboom, ce grand artiste si intimement apparenté à Rembrandt, s'est créé un genre individuel, en interprétant les effets de lumière dorée et diffuse dans les blanches églises de son pays : le musée possède de lui plusieurs très belles toiles, et, dans la collection particulière de Mesdag, se trouvent encore

une centaine de lavis, études d'intérieurs de ces églises, rapidement enlevés, d'un dessin fougueux, d'une construction magistrale, d'une vie intense.

De Blommers, le peintre de genre, des portraits d'enfants peints en pleine pâte, directs comme des Frans Hals.

Puis viennent quelques étrangers, tels Mose Bianchi, avec une aquarelle spirituelle au possible, qui montre quelque influence de Fortuny; Hippolyte Boulanger; César de Cock; Herkomer; Mancini, dont le musée possède un chef-d'œuvre, *l'Enfant malade*, et quatorze tableaux des plus divers. De Munkacsy, l'étude pour *le Dernier jour d'un condamné*, étude faite à Dusseldorf, est un très beau morceau de peinture. Ladislas de Paal, Peppercorn, Sargent, Wauters, sont représentés par des tableaux sans importance extraordinaire. Verhaeren, par contre, le peintre belge de sacristies, figure avec un *Entrecôte*, qui est un succulent morceau de nature morte; Alfred Verwée avec trois toiles, tandis que Segantini attire l'attention avec ses *Deux mères*, dessin serré, au crayon noir, de sa première manière. Quelques sculptures aussi se trouvent dans certaines salles, bronzes de Meunier, van der Stappen, Van Wijk et Teixeira de Mattos.

Ensuite viennent les portefeuilles du collectionneur, contenant de nombreuses aquarelles très choisies, de tous les artistes hollandais ayant quelque mérite, à quelque école qu'ils appartiennent, depuis le presque classique de 1850 jusqu'aux plus jeunes intransigeants de 1880. Quand il s'agit d'une exposition d'aquarelles de choix, c'est à Mesdag qu'on s'adresse; ainsi, l'an passé, il avait largement contribué au succès de la Hollande à l'exposition de Venise, en prêtant des Bosboom, Maris, Weissenbruch, Gabriel, etc., et, pour la section italienne, toute une série de Mancini, le peintre napolitain qu'il a aidé dans ses débuts difficiles.

Mais l'incomparable intérêt de ce musée, ce sont les tableaux des maîtres français du XIXe siècle.

Ici, l'abondance de ces chefs-d'œuvre est telle qu'il faut renoncer à en faire l'éloge et se contenter, en les signalant, de dire : « Beau, admirable, sublime », car à chaque ligne il faudrait accumuler des adjectifs laudatifs, ce qui deviendrait fastidieux.

Nous allons, le catalogue en main, mentionner les principaux joyaux.

D'abord, nous rencontrons une charmante étude de Bastien-Lepage,

petit panneau d'après nature, sincèrement observé, représentant les deux figures des *Foins*, et un Boulard, l'élève de Jules Dupré. D'Émile Breton, *le Champ de bataille* et *l'Hiver en Normandie*, deux vraiment bonnes pages de ce peintre.

De son frère Jules, une étude de *Moissonneurs*, donnant bien l'impression de l'été par sa chaude lumière ambiante.

Voici Corot, avec douze œuvres. Après *le Soir* et l'*Allée sous bois*, dont nous avons parlé, un blond, clair et vaporeux *Matin*; une côte de France, aux blanches falaises, d'une luminosité admirable; une vue de *Villeneuve-*



COROT. — VILLENEUVE-LES-AVIGNON.
La Haye, musée Mesdag.

les-Avignon, ensemble exquis, aussi bien comme composition que comme peinture; une grande *Étude* de jeunesse, etc.

Puis vient Courbet. Un *Paysage de Normandie*, peint au couteau, dans des tons mats, très distingué d'allure. Des *Pommes* peintes à Sainte-Pélagie, d'une facture lisse, d'un coloris superbe. Une *Femme couchée*, admirablement étudiée, d'une infinie délicatesse de modelé, comme le *Chevreuil mort*, grande toile qui montre toute la sensibilité émue avec laquelle travaillait le maître d'Ornans. Un portrait du peintre par lui-même: *Au bord du lac*, et deux *Paysages*.

Couture. Une *Tête de garçonnet* et un joli tableau de genre, *la Femme au masque*.

Daubigny. Ici, nous nous trouvons en présence de trente-trois tableaux, dont beaucoup d'une rare importance ! A côté du *Clair de lune*, de *la Lune rousse* et de *la Maison de ma nourrice*, aux transparences opalines, des *Soleils couchants* sur la mer, l'un au ciel orangé au-dessus d'une étendue bleu turquoise, l'autre une plage bordée de bancs de varech, au ciel gris rouge vaporeux, et le troisième, d'un rayonnement merveilleux, où le soleil disparaît au bout de prairies étendues, avec deux vaches au premier plan : *Villerville-sur-Mer*, la toile de Daubigny au Salon de 1864, une de ses œuvres les plus complètes, peinte presque entièrement d'après nature ; *Le Parc à moutons*, effet de crépuscule, largement brossé, d'un grand effet, avec le croissant de la lune qui se lève ; *le Halage* et les paysages des dunes, les études de moutons...

Karl Daubigny. Une modeste vue de Seine-et-Oise.

Daumier. Du terrible analyste, un panneau, *Commérages*.

Decamps. *La Cour de ferme*, aux vigoureux chiens de garde, grande toile de premier ordre, un grandiose effet de soir, *le Braconnier* et un *Napoléon à Saint-Hélène*, mystérieux et profond.

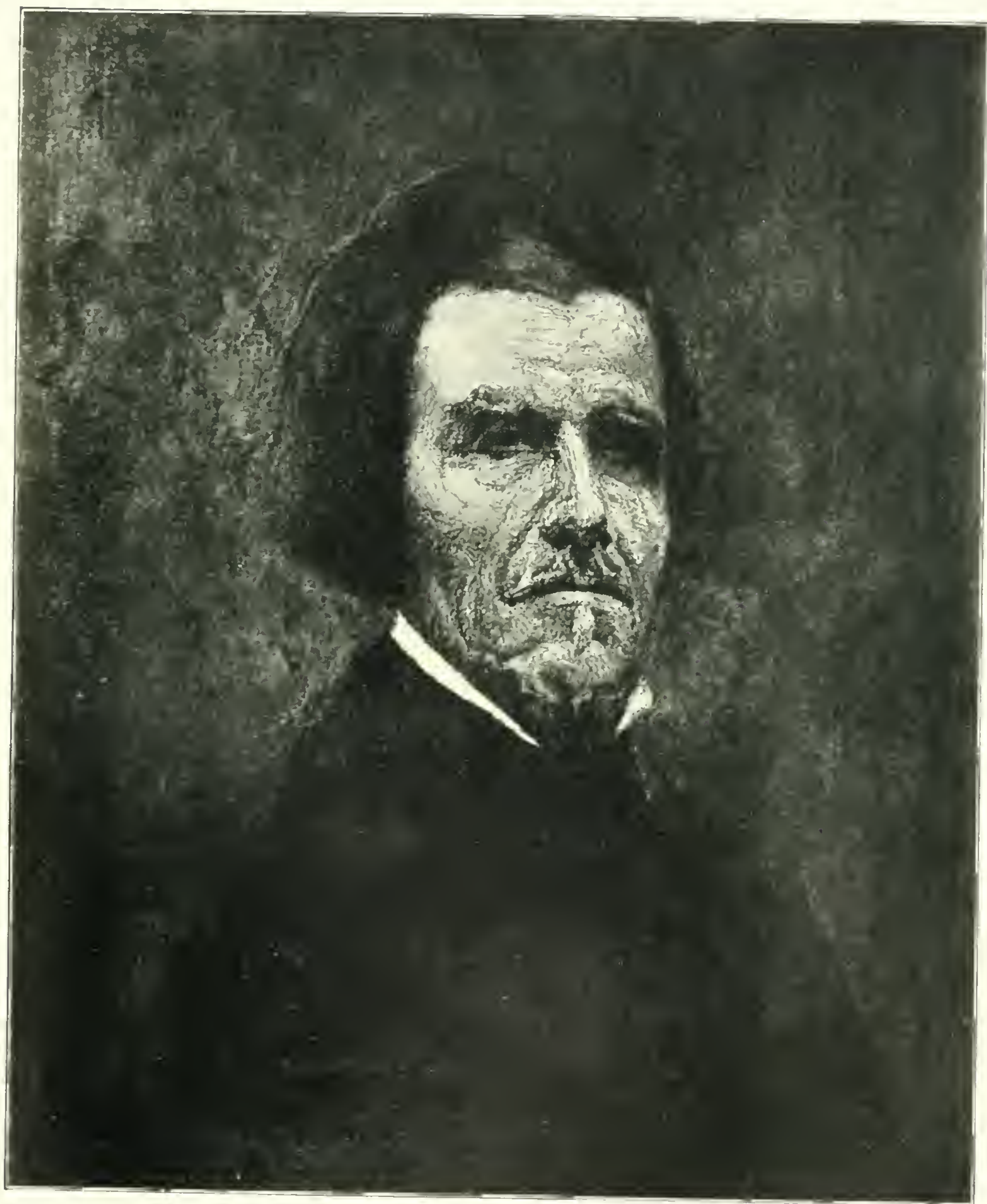
Eugène Delacroix. Tout d'abord son *Portrait*, par lui-même (provenant de la collection Demidoff), œuvre précieuse, d'un caractère psychologique incisif, nous montrant un Delacroix amer, hautain, opiniâtre ; un impressionnant *Soir de la bataille de Waterloo* et un magistral dessin au fusain sur papier jaune, *Descente de Croix*.

Diaz. Une *Mare à Fontainebleau*, aux transparences lumineuses. Des *Pivoines*, une caresse de couleurs tendres. Un *Orage* d'une extrême puissance ; deux *Études de nu*, très observées, de grand charme, et un *Paysage dans les Pyrénées*, qui montre une fois de plus l'admirable peintre de montagne qu'a été parfois Diaz.

Jules Dupré. *L'Automne*, — des chênes centenaires, luisants de pluie après l'averse, scintillants contre le ciel plombé, — œuvre capitale, d'après laquelle Mlle van Houten, la nièce de Mesdag, aquafortiste de très grand mérite, a fait autrefois une planche remarquable ; et des *Soirs*, des *Soleils couchants*, des *Fermes normandes*, en de puissantes harmonies de couleurs.

Géricault. Trois études de chevaux dans un seul cadre.

Hervier. De ce peintre aquafortiste de tant de mérite, un agréable



Portrait d'Eugène Delacroix par lui-même.

La Haye musée Mesdag.

Paysage aux « nuages dos de tourterelle », comme a dit Goncourt à propos de ce peintre.

Van Mareke. Une petite ville normande au pied d'une falaise.

Michel. Le peintre montmartrois est représenté par quatre toiles du plus grand caractère, des *Moulins* fantastiques, dans des effets violents, qui rappellent Rembrandt et van Goyen.

Millet. Sept œuvres de tout premier ordre. *Agar et Ismaël*, composition émouvante, puissamment peinte, faisant songer à un bronze. Agar se détourne d'Ismaël, « car elle dit : que je ne voie pas l'enfant mourir ». Ce chef-d'œuvre, nous l'avons dit plus haut, n'aurait pas dû quitter la France, non plus que *la Descente des vaches* ni *Villerville-sur-Mer!* Une petite toile pleine de grandeur, *la Femme du pêcheur*, *la Vieille tour à Barbizon*, et surtout la *Nature morte*, — deux simples pots de terre, une jatte et quelques navets, — sont devenues imposantes par le sentiment puissant et pénétrant qui animait l'artiste lorsqu'il peignait ces sujets, avec lesquels il a vraiment su, comme il le voulait, « faire servir le trivial à l'expression du sublime ». Trois dessins au pastel, *l'Homme et l'âne*, *les Meules* et *le Vigneron au repos* complètent ce magistral ensemble. Si, au début de sa carrière, Mesdag n'appréciait pas suffisamment Millet, il s'est ratrappé plus tard et a prouvé qu'il a compris mieux que personne le grand artiste de Barbizon.

Monticelli. Une belle *Fête*, avec dames et chevaliers, et un *Chemin dans le midi de la France*, traversant une contrée rocheuse, tableau d'une couleur limpide et claire, exceptionnel chez le peintre marseillais.

Ricard. Un brillant *Portrait* de dignitaire, d'une allure distinguée et d'une facture large et directe.

Th. Rousseau. Douze œuvres, parmi lesquelles *la Descente des vaches dans le Jura* ; nous avons dit l'histoire de cette toile qui a beaucoup souffert ; elle a poussé au noir et partout l'émail s'est crevassé. Néanmoins, la composition en est grandiose et certaines parties ont un éclat et une vigueur qui font songer aux *Syndics* et à *la Ronde de nuit*. L'esquisse du tableau, dans une autre salle, a été décrite par Burty sous le n° 43 de sa liste, dans *Maîtres et petits maîtres*. De Rousseau, il y a encore, au musée Mesdag, comme de Dupré et de Vollon, des « préparations » des plus instructives. Son *Cours d'eau dans une vallée du Berry*, léger frottis de bistre doré, d'un dessin serré, *le Vieux chêne a Fontainebleau*, *la Petite mare*, qui

ressemble à une eau-forte faite au pinceau, et *les Chênes abattus*, sont en ce genre des exemples de travail consciencieux et de sentiment pittoresque, tout comme les deux dessins à la plume, une *Route* et *les Grands chênes du vieux Bas-Bréau*, dessin dont Sensier a dit qu'il était « superbe et unique dans la collection des œuvres posthumes de Rousseau ».

Stengelin. Du peintre lyonnais, si curieux pour les Hollandais, par son amour de ce pays, où il passe la moitié de l'année, un *Soleil couchant* derrière un moulin, et un dessin à la plume et au crayon noir, très élaboré et délicat.

René Tener, un autre élève de Dupré. Une *Matinée brumeuse*, d'un coloris souple et harmonieux.

Troyon. Sept toiles : une charmante esquisse du *Retour du marché*, deux de ces petits *Paysages* avec vaches, d'une pâte riche, d'un émail plus gras et doré que ses grandes toiles ; des études de moutons dessinées en brun au pinceau.

Vollon. De ce brillant virtuose, un ensemble complet. Une grande toile, des *Poissons*, de ce faire prodigieux qui lui est propre. Trois paysages, des *Barques à marée basse*, enlevées avec une justesse de ton et de touche extraordinaires, et une petite *Vue de ville*, d'une facture spirituelle et leste, détaillée et large tout à la fois, et deux natures mortes, un *Gobelet* en ivoire sculpté, des *Fruits* dans un plat en vieux Japon, aux tons veloutés, des pêches et des raisins, formant une douce harmonie de couleurs tendres.

Ce trop rapide aperçu donne une idée très sommaire de ce que le musée Mesdag contient. Et l'habitation du célèbre peintre de marines est en outre entièrement garnie de tableaux, de dessins, de pastels !

En 1903, M. et Mme Mesdag firent don à l'État de leur collection. La valeur de ce musée, d'un suprême intérêt pour l'étude de l'art moderne, sera plus appréciée encore dans l'avenir qu'aujourd'hui. Car, où trouver réunis, à côté d'œuvres achevées, un aussi grand nombre de frottis, d'esquisses, de préparations, montrant comment les grands artistes de 1850 travaillaient ? Se rend-on compte de l'intérêt qu'aurait actuellement une collection de ce genre, qui se rapporterait aux artistes du XVIIe siècle hollandais ?

M. et Mme Mesdag, en choisissant ces œuvres, ont fait preuve d'un

éclectisme rare, d'une intuition supérieure, car l'esquisse d'un maître est très souvent plus complète comme expression que bien des tableaux len-



TROYON. — LE RETOUR DU MARCHÉ.
La Haye, musée Mesdag

tement élaborés. Déjà Chardin aimait à citer à cet égard les paroles de Lemoyne, son maître : « Il faut bien trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse ». Jules Breton, le membre de l'Institut, peintre

si soigneux, donne dans un de ses volumes, d'une façon claire et frappante, la preuve de ce que j'avance. Il avait vu à Lille une *Descente de Croix*, de Rubens, qu'il nomme « imposante, robuste, large et pleine d'âme ». Quelques années plus tard, il retourne à Lille et voit, placée à côté de ce tableau, une toile de trente à quarante centimètres, dont il s'écrie : « C'était, comme surgissant toute palpitante du cerveau du maître, l'esquisse de ce tableau, merveille inoubliable. Dans mes souvenirs de ces deux toiles, c'est la plus petite qui me semble la plus grande, la plus vibrante, la plus divine et la plus douloureusement dramatique... chaque touche est chaude du génie du maître ».

Un autre trait caractéristique de ce musée est qu'il contient presque exclusivement de la « belle peinture » : choisis par des gens de métier, la plupart des tableaux sont d'une admirable facture, et, très justement, selon moi, Alfred Stevens a dit que : « Ceux-là seuls qui possèdent la facture, le métier, cette qualité maîtresse, seront assurés de l'immortalité ».

Les Mesdag ne se sont pas bornés à acheter des tableaux, car, comme l'a fort bien écrit Edmond de Goncourt, « chez un individu qui a le goût de l'art, ce goût n'est pas limité seulement aux tableaux ; il a le goût d'une porcelaine, d'une ciselure, de n'importe quoi, qui est de l'art ».

Dans les salles, d'harmonieux tapis de Perse, disposés avec un art consommé, font valoir les couleurs des tableaux. Dans les corridors, de lourdes portières turques, des étagères et des armoires vitrées contenant de nombreux Satsumas, des armes anciennes, des faïences de tous genres, depuis de rares japons anciens, jusqu'aux produits modernes. Au rez-de-chaussée, une grande salle tout entière est réservée aux bronzes de l'Extrême-Orient, aux cuivres persans et arabes, aux émaux cloisonnés, qui se détachent admirablement contre les anciennes tapisseries d'Audenaerde dont les murailles sont revêtues.

Parmi les faïences les plus remarquables, après les Satsumas, il faut noter toute une suite de vases de Colenbrander, un artiste-décorateur du talent le plus rare et le plus personnel, qui a été un des avant-coureurs du mouvement décoratif moderne. Attaché à une fabrique de faïences, il créa des pièces d'un coloris original, puissant et distingué, d'un dessin savant et très réfléchi, sans en avoir l'air. Malheureusement, au bout de

quelque temps, Colenbrander dut quitter cet établissement, où ses dessins restèrent en partie. On continua à produire des objets de toute espèce, en se servant de ses modèles, mais sans savoir comment il aurait placé ses masses de couleur, de sorte que l'harmonie, l'idée créatrice même, n'existe plus. Par conséquent, les pièces du musée Mesdag, exécutées entièrement sous la direction de cet artiste, sont infiniment précieuses. Certains bleus



COURBET. — FEMME NUE COUCHÉE.
La Haye, musée Mesdag

ont un éclat de lapis-lazuli, et les ensembles de verts, de rouges et de jaunes, en oppositions violentes, ou en de très tendres symphonies, ne sont comparables au coloris d'aucune faïence ancienne ou moderne[1].

Dans la maison même, comme je viens de le dire, les appartements sont remplis de très belles choses, qui ne font pas partie du musée. A côté des armoires en vieux chêne, des plats décoratifs et des tableaux

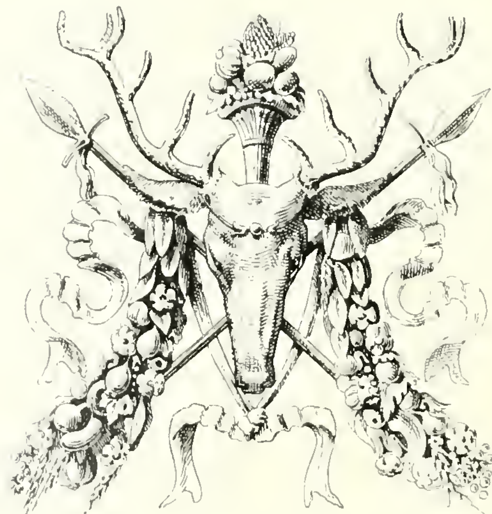
1. Dans la *Revue*, en 1900, n° 45, M. Ed. Garnier a parlé de pièces de Colenbrander; en 1902, à l'Exposition de Turin, un choix d'entre elles, prêté par M. Mesdag, a obtenu le plus grand succès.

mentionnés, il faut noter les eaux-fortes en états exceptionnels, et, avant tout, les dessins, parmi lesquels il y en a de superbes, de Bosboom..

Car Mesdag a eu le bon esprit de réunir un grand nombre de ces documents, généralement trop peu appréciés. Il possède ainsi une *Couturière* de Millet, aux subtiles dégradations de valeurs, et plusieurs larges compositions de ce maître. Nous tenons surtout à attirer l'attention sur une dizaine de dessins au crayon noir, de Daubigny; ces vastes pages, d'une allure spontanée, d'un style libre et grand, sont des plus précieuses, et absolument uniques en Hollande.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette collection désormais célèbre. Nous nous sommes borné à en donner un aperçu aussi complet que possible, quoique restreint, et notre but aura été atteint, si ces pages ont pour résultat de faire visiter le musée Mesdag par des amateurs venant de France, le pays qui, presque à lui seul, a contribué à former ce trésor.

Ph. ZILCKEN



PISANELLO

D'APRÈS DES DÉCOUVERTES RÉCENTES



PISANELLO PAR LUI-MÊME.

Nous associons tant d'idées à un nom, qu'il est audacieux de vouloir débaptiser un grand artiste. Vasari a appelé Pisanello *Vittore* et le Pisanello est devenu fameux sous ce prénom. Or, voici que des documents irréfutables, découverts tout récemment, le nomment *Antonio*. La foule lui rendra-t-elle son vrai nom de baptême ou l'habitude est-elle trop bien prise d'adopter l'erreur de Vasari ? La vérité, je le crains, sera longue ici à triompher de l'erreur.

Les documents très importants qui viennent transformer ainsi et même considérablement accroître l'histoire de Pisanello ont été découverts par M. Biadego, archiviste de Vérone, publiés par lui à Venise [1], ils méritent d'être signalés au public français, et commentés au moins rapidement.

Ils nous apprennent, en substance, qu'en 1433 un peintre nommé Antonio Pisano, âgé de 36 ans, vivait à Vérone, rue San Paolo, avec sa mère Isabetta, âgée de 70 ans, et sa fille Camilla, enfant de 4 ans. Les archives de Vérone, où M. Biadego a retrouvé jusqu'au testament de cette Isabetta, permettent de reconstituer sa famille : Isabetta di Niccolò, qui était de Vérone, avait épousé un Pisan nommé Bartolomeo[2] ; elle en eut deux enfants : Bona, qu'elle maria à Bartolomeo, fils d'Andrea della Levata, riche notaire de Vérone, et Antonio, le peintre déjà cité ; devenue veuve (après 1409), elle épousa en secondes noces (avant 1425) un Véronais aisé, Filippo, fils de feu Galvano, originaire d'Ostiglia.

Or, cet Antonio Pisano a laissé maintes traces de lui dans les archives de Vérone ; nous y voyons qu'il se faisait appeler Pisanello autant que Pisano : *Antonius Pisanellus pictor*, portent des reçus de l'impôt qu'il paya en 1445 et 1446 pour sa maison

1. *Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, t. LXVII (13 juin 1908). M. Salomon Reinach a fait allusion à la découverte de M. Biadego, le 3 juillet 1908, à l'Académie des Inscriptions.

2. Peut-être le même qu'un drapier nommé également Bartolomeo da Pisa, fils du Pisan Enrico, établi à Venise en 1366.

de la *contrada di S. Paolo*. Il fut aussi exilé de Vérone après 1438, comme partisan du marquis de Mantoue : des documents, publiés par M. Venturi[1], nous avaient appris qu'à la même date Pisanello avait subi le même sort. En 1442, Antonio Pisano obtint du Conseil des Dix[2] de pouvoir rentrer au moins sur le territoire vénitien : le 21 novembre 1442, sur sa sollicitation, la même autorité lui permit d'aller à Ferrare rechercher des objets mobiliers qu'il y avait laissés et recouvrer d'importantes créances. D'autre part, nous savons que, dans les premiers jours de mars 1443, Pisanello, depuis longtemps en relations avec la maison d'Este, arrivait à Ferrare qu'il avait quittée le 16 avril 1441. De telles coïncidences tranchent la question : Vérone n'a pas possédé, exactement aux mêmes dates, deux peintres appelés tous deux Pisanello, ayant subi le même exil, et noué avec les marquis de Ferrare et de Mantoue les mêmes relations. Antonio Pisanello est nécessairement celui que Vasari a, par erreur, nommé Vittore.

Car Vasari est seul à avoir donné ce prénom à Pisanello, un siècle après la mort du grand médailleur. Pisanello signait *Pisanus pictor*, sans prénom. Du reste Vasari, en nous racontant la vie de l'artiste, nous a prévenus formellement de la pauvreté de ses informations. Notons qu'aux XIVe et XVe siècles, en Italie, les noms patronymiques sont rares : les artistes sont connus généralement par leur nom de baptême, auquel s'ajoute ou le nom de leur père, ou leur lieu d'origine : mais il leur arrive aussi d'être désignés par un surnom, comme Orcagna, Botticelli, Ghirlandaio, etc., et, dans ce cas, leur nom de baptême est souvent omis. « Pisanello » équivaut à un sobriquet, et signifie « le petit Pisan ». Evidemment, fils d'un Pisan établi à Vérone, Pisanello devait être de petite taille : sur la médaille qui nous a conservé ses traits, sa physionomie irrégulière et un peu camarde, mais pleine de bonhomie et de verve spirituelle, annonce un petit homme râblé, plutôt qu'un grand corps élancé ou épais.

Les documents d'archives méritant plus de confiance que Vasari, voici donc Pisanello débaptisé. Mais les découvertes de M. Biadego permettent de trancher d'autres questions, d'une importance plus réelle. D'abord, elles rajeunissent Pisanello : d'après un mot vague de Vasari, on plaçait sa naissance entre 1380 et 1390. Aussi M. G.-F. Hill[3], dans son excellente monographie du peintre, supposait-il qu'il avait travaillé au palais des Doges bien avant 1422, époque où nous savons qu'il y peignait des fresques : mais, puisqu'il est né en 1397, cette hypothèse devient insoutenable. Les travaux de 1422 doivent être les premiers grands travaux de Pisanello, hors de sa patrie. De tels travaux prouvent même sa précocité. D'autre part, sa première médaille date de 1439 : il avait donc 42 ans lorsqu'il fonda cet art si nouveau, si profondément original dans la forme où il l'a conçu : c'est le fruit de sa maturité; lorsqu'on le faisait naître vers 1380, on le supposait presque sexagénaire au moment où il créa la médaille moderne. La date réelle n'est-elle pas plus en harmonie avec les lois normales du développement d'un génie humain ?

M. Hill avait cru pouvoir affirmer qu'après 1442, Pisanello ne revint plus à

1. *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, par Vasari. Ed. Ad. Venturi, Florence, 1896.

2. Vérone dépendait de Venise.

3. G. F. Hill, *Pisanello*, Londres, 1905.

Vérone. Les documents découverts par M. Biadego, qui tous s'accordent avec ceux qu'avait publiés M. Venturi, nous prouvent qu'au contraire Pisanello resta, après cette date et malgré ses voyages, en relations avec sa cité natale, qu'il y garda sa maison de la rue S. Paolo, où il habitait déjà en 1433 : il paye l'impôt pour cette maison, en 1445 et 1446, et, cette année-là, se présente en personne au receveur. En 1443, 1444, 1445, Pisanello travailla, — au moins à intervalles, — à la cour de Ferrare : mais en 1446 il était donc à Vérone. En conséquence, la fresque de sainte Anastasie, le chef-d'œuvre du peintre, pourrait être postérieure à 1442; c'est l'opinion de M. Gruyer[1], combattue par M. Hill. L'hypothèse de M. Gruyer redevient plausible, et l'œuvre a pu être peinte en 1446.

Remarquons enfin que la trouvaille de M. Biadego éclaircit deux points jusqu'ici obscurs, et à la lumière desquels nous pénétrons plus sûrement le caractère du génie de Pisanello. D'abord, nous apprenons qu'il est à moitié toscan : les *Pisani* étaient si nombreux en Vénétie depuis des siècles, que « Pisano » pouvait passer pour un nom patronymique et ne rien prouver de l'origine du peintre. Aujourd'hui que nous le savons pisan par son père, nous voyons volontiers dans la souplesse et l'extrême délicatesse de son génie des qualités toscanes, tandis que son goût du détail raffiné lui vient plus probablement des influences qu'il subit à Vérone. En second lieu, nous déduisons avec certitude des documents publiés par M. Biadego, — et notamment des impôts qu'il payait, du testament de sa mère, de celui de son beau-père et de celui de son beau-frère, — que, loin d'être issu d'une famille obscure, Pisanello appartenait à la bourgeoisie aisée ou même riche de Vérone : en outre, nous savons aujourd'hui la précocité de son talent. Donc, cet extrême raffinement de son œuvre, qui est plus qu'un goût du décor opulent et du détail délicat, et qui va jusqu'à la préciosité de la pensée, n'a pas été le produit inconscient d'un génie plastique, docile aux inspirations des cours pour lesquelles il travaillait : tout porte à croire, au contraire, que, né dans un milieu cultivé et fin, Pisanello fut donc d'un esprit complexe autant que d'une imagination colorée, et que tout ce que nous admirons dans son œuvre fut conscient et voulu. Et cela, sans doute, le grandit encore.

Il y aurait beaucoup d'autres conclusions à tirer des documents mis au jour par M. Biadego. Je n'ai indiqué que celles qui frappent à la première réflexion. Mais en voyant quelles clartés nouvelles illuminent l'histoire de Pisanello, ne devons-nous pas remarquer une fois de plus que c'est, bien souvent, en secouant la poussière des vieilles liasses notariales ou municipales qu'on dissipe le mieux les obscurités qui enveloppent les grands génies d'autrefois?

JEAN DE FOVILLE

1. G. Gruyer, *Vittore Pisano*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. XI, p. 427.

BIBLIOGRAPHIE

Le Peintre-graveur illustré, par Loys Delteil. Tome III. **Ingres et Delacroix**. — Paris, l'auteur, in-fol.

On se souvient que le précédent volume du *Peintre-graveur illustré* était consacré à l'aquafortiste Méryon : celui-ci, comme le tome Ier qui groupait Corot, Millet et Daubigny, nous présente deux peintres, les deux maîtres qui rayonnent sur tout l'art français du XIXe siècle : Ingres et Delacroix.

Pour le premier, le nombre de ses estampes est restreint : M. L. Delteil en connaît neuf, dont quatre sont publiées pour la première fois dans son livre ; ce sont des lithographies de portraits, de l'*Odalisque* et des *Quatre magistrats de Besançon*.

Quant à Delacroix, son œuvre gravé et lithographié atteint cent trente et une pièces, dont vingt-six eaux-fortes. Il avait commencé à graver à dix-neuf ans, en 1814 ; en 1817, il se mit à la lithographie, et il a laissé en ce genre un œuvre caractéristique, où l'on trouve un peu toutes les inspirations : les séries romantiques bien connues de *Faust* et d'*Hamlet*, qui ne sont pas parmi les meilleures, s'y rencontrent auprès d'admirables études d'animaux, — notamment le *Cheval terrassé par un tigre*, qui est, dit M. Delteil, « non seulement le chef-d'œuvre de Delacroix, mais aussi l'un des chefs-d'œuvre de la lithographie », — des portraits, des caricatures, des paysages, des souvenirs de son voyage au Maroc, etc.

Pour chacune de ces pièces, reproduite avec soin, l'auteur donne les dimensions, une description sommaire de tous les états, une revue des prix réalisés par l'estampe dans les grandes ventes publiques ; enfin, il ajoute des remarques particulières à chaque planche. Une notice biographique sur Ingres et Delacroix sert d'introduction à ce catalogue, qui continue dignement une collection fort appréciée des amateurs.

Les Jouets à la « World's Fair » en 1904, à Saint-Louis (U. S.), par Henri-René d'Allemagne. — Paris, l'auteur, in-4°.

Pour être l'historien des jouets, on n'en est pas moins un historien sérieux et documenté ; et M. Henri d'Allemagne achève de le démontrer en écrivant, à propos de la section des jouets à la dernière exposition de Saint-Louis, une histoire de la corporation des fabricants de jouets en France. C'est, dit-il, que « l'âme du collectionneur est, en bien des points, celle de l'érudit, et quand on cherche des documents pouvant intéresser l'histoire de notre industrie en général, il est à peu près impossible de se priver du plaisir de mettre à jour les résultats rencontrés tout en furetant dans les bibliothèques et les archives ».

On trouvera donc, dans cette plaquette illustrée de gravures en noir et en couleurs, à côté de l'exposé des travaux du comité d'installation du groupe 36 de la

World's Fair de Saint-Louis, de la description des expositions qui y figuraient concurremment avec la section française et de la liste des recompenses decernées, des documents anciens qui ont un intérêt retrospectif indiscutable, et des documents modernes sur la fabrication et le commerce du jouet, qui seront fort appréciés des spécialistes, groupés qu'ils sont par un de ceux qui connaissent le mieux toutes les faces de la question.

A. M.

La Conservazione dei Monumenti della Lombardia. — Relazione dell' Uffizio Regionale, par Gaetano Moretti. — In-folio, 305 pages, 143 grav. Milan, 1908.

Depuis 1893 jusqu'en 1900, le bureau de la conservation des monuments de la Toscane avait publié un compte rendu annuel de ses travaux. Aujourd'hui, après huit années d'interruption, il fait paraître un volume qui nous renseigne sur ce qui s'est passé pendant ce long laps de temps, et ce volume, richement illustré, est comme une véritable revue de tout ce qui intéresse l'art à Milan et dans la Lombardie.

Parmi tant de projets ou de travaux exécutés, je me contenterai de signaler les projets définitivement admis pour la restauration de la façade du Dôme de Milan. On se réjouira de voir qu'on a renoncé à modifier les admirables portes de Pellegrini, et que, pour les parties supérieures, on a abandonné le projet Brentano, et ses tours de style gothique septentrional qui eussent défiguré le Dôme. Au château des Sforza, on sait quelle importante restauration, on pourrait dire quelle reconstruction a été faite, par l'intelligente volonté de M. Luca Beltrami. Les projets pour dégager San Ambrogio auront l'approbation unanime et, de même, avec un spécialiste tel que M. Cavenaghi, on peut être sûr que l'on tentera tout ce qui est possible pour sauver ce qui reste de la *Cène* de Léonard.

Les œuvres d'art que l'Office de la Lombardie doit entretenir sont innombrables. Ce qui a été fait est un véritable modèle. M. Moretti, le surintendant actuel, et M. Luca Beltrami, son prédécesseur, peuvent être fiers de leur œuvre, et dire, qu'en ayant bien mérité de leur patrie, ils ont acquis des titres à la gratitude de tous les amis de l'art.

Marcel Reymond

La Galerie de peinture du Prado de Madrid. — Munich, F. Hanfstaengl, gr. in-fol.

Cet ouvrage magnifique, dont la publication sera terminée dans un an, comprendra quatorze livraisons, de six planches chacune, accompagnées d'un volume de texte, dû au professeur Vall, et renfermant l'histoire de la galerie du Prado.

La première livraison, qui vient de paraître, donne une idée de l'importance du recueil: elle est composée de six planches d'après Velazquez, et l'on y trouvera notamment *les Menines*, *les Buveurs*, le portrait équestre de l'infant *Balthasar Carlos*, celui du fou *Don Juan d'Autriche*, et celui du nain *Don Antonio el Inglés*. Les héliogravures ne mesurent pas moins de 0m40 - 0m50, et, comme elles ont été exécutées avec toute l'habileté dont la maison Hanfstaengl est coutumière, d'après des clichés récemment pris, on peut dire que cet album laissera bien loin derrière lui toutes les publications analogues.

Les Villes d'art célèbres. Tunis et Kairouan, par Henri SALADIN. **Fontainebleau**, par Louis DIMIER. **Blois, Chambord et les châteaux de la Loire**, par Fernand BOURNON. — Paris, H. Laurens, 3 vol. gr. in-8°.

L'intérêt de Tunis, comme ville d'art, augmente encore les attraits de cette cité complexe ; tour à tour punique, romaine, vandale, byzantine, arabe, espagnole, elle a conservé tout le charme d'une ville d'Orient, en même temps qu'elle a vu ses quartiers francs se modifier peu à peu et une ville nouvelle s'élever autour de la vieille cité arabe.

Pour Blois et les châteaux du Blésois, c'est un pays que n'oublient ni les touristes qui l'ont visité, ni les historiens qui ont traité de son histoire ; on lui conserve un souvenir reconnaissant pour les sensations d'art qu'on lui doit ; on se promet de le revoir de temps à autre, et, comme il est d'accès facile, on a plus d'une occasion de tenir sa promesse.

Mais que dire de Fontainebleau, la résidence royale qui tint, dans l'ancienne monarchie, la première place après Versailles, et dont les somptueux bâtiments, premiers témoins de la Renaissance française, s'élèvent en face d'une forêt célèbre !

Ces trois villes d'art ont trouvé des historiens admirablement préparés à écrire leur histoire, non pas comme on remplit une tâche ingrate et revêche, mais comme on parle avec amour d'un sujet qui vous est cher : l'auteur de *l'Art musulman*, l'ancien archiviste de Loir-et-Cher et l'historien du *Primatice* ont rivalisé de talent et d'érudition, pour nous servir de guides à travers ces « villes d'art célèbres », dont une abondante illustration nous rappelle les principaux aspects.

Les Salons d'architecture. 2e année. — Paris, Vve C. Schmid, 1908, gr. in-8°.

Inaugurée l'an passé, cette publication avait obtenu un légitime succès : la voici devenue périodique.

Elle est destinée à rendre plus familière au public toute une série d'œuvres d'art qu'il ne comprend pas assez et à lui faire connaître bon nombre d'artistes dont il n'a pas toujours les moyens d'apprécier le talent. Grâce à ce recueil d'illustrations, qui n'est, en somme, que le catalogue de la section d'architecture des deux Salons, édité avec le plus grand soin, les visiteurs apprendront le chemin de cette section trop négligée, ils goûteront mieux les œuvres et retiendront les noms de leurs auteurs.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

Florentine sculptors of the Renaissance, par Wilhelm BODE. — Londres, Methuen, 12 s. 6 d.

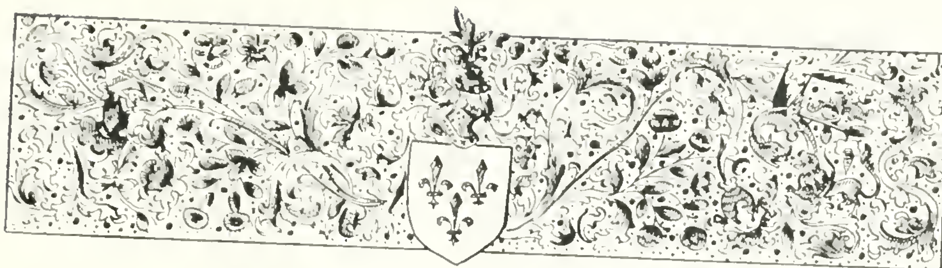
— *Les Villes d'art célèbres. Cologne*, par L. RÉAU. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 5 fr.

— *Evolution in Italian art*, par Grant ALLEN. — Londres, Grant Richards, 10 s. 6 d.

— *Adolphe Monticelli*, par Camille MAUCLAIR. — Paris, Plon, une plaquette illustrée, 3 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LE PORTRAIT DE SAINT LOUIS

A L'AGE DE TREIZE ANS

DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS[1]

L'ICONOGRAPHIE du roi saint Louis constitue un problème très attachant, qui a été, à plusieurs reprises, l'objet de l'attention des érudits. On connaît, soit par des originaux, soit par des répliques, toute une série d'effigies diverses, qui ont été présentées, au cours des siècles, comme étant des portraits de Louis IX. De ces portraits, ou prétendus portraits, quelle est la valeur historique réelle, ou, tout au moins, à quelles dates remontent-ils, de quel crédit ont-ils joui, et vers quelles époques chacun d'eux a-t-il été plus particulièrement en faveur auprès du public ?

Parmi les savants les plus qualifiés, qui ont abordé la question dans son ensemble ou sous quelques-unes de ses faces, se rangent plusieurs membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Dans l'édition illustrée de son *Saint Louis*, imprimée en 1878 et rééditée en 1880, Henri Wallon, secondé par Léon Gautier, a donné toute une suite d'images du fils de Blanche de Castille, d'après des monuments de l'art qui s'échelonnent du XIII[e] siècle à l'époque moderne. M. Longnon a publié en 1882,

1. Cette étude a été communiquée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans sa séance du 29 mai 1908.

pour la Société de l'Histoire de Paris, un très intéressant recueil, intitulé : *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis*. M. Salomon Reinach a cherché, en 1903, à reconnaître les traits du saint monarque dans une sculpture décorative de la chapelle de Saint-Germain-en-Laye[1]. Je signalerai encore, d'autre part, l'*Essai iconographique sur saint Louis*, de M. Gaston Le Breton, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, paru en 1880 chez le libraire Aubry.



Fig. 1.
Gravure du portrait de la Sainte-Chapelle.
Montfaucon, *Monumens de la Monarchie françoise*.

Mais quoique le champ ait été ainsi déjà parcouru, il reste encore à y glaner.

Dans le nombre des documents iconographiques auxquels on a, pendant longtemps, attaché de l'importance comme images de saint Louis, se rangeait une peinture sur bois, jadis conservée à la Sainte-Chapelle de Paris, qui montrait le buste d'un adolescent tenant un faucon sur le poing, et qui passait pour représenter Louis IX à l'âge de treize ans, en 1226, date de son avènement au trône. Ce tableau (fig. 1) est mentionné et reproduit en gravure dans le tome II des *Monumens de la Monarchie françoise*, de Montfaucon[2]. Gaignières avait fait faire d'après lui une aquarelle sur parchemin, qui se trouve dans ses recueils conservés à la Bibliothèque Nationale[3] (fig. 2), et qui a été égale-

1. Salomon Reinach, *Portraits presumés de saint Louis et de sa famille*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. II, p. 175. Cf. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des seances de l'année 1903*, p. 319.

2. Montfaucon, *les Monumens de la Monarchie françoise*, t. II, pl. XXI, n° 1, et p. 155.

3. Cabinet des Estampes, Oa 9, fol. 52. Dans cette aquarelle, le dessinateur de Gaignières, prenant

ment gravée dans l'ouvrage de Montfaucon[1]. Au XVII[e] siècle, il avait été exécuté aussi, du tableau de la Sainte-Chapelle, une copie qui a passé plus tard dans les collections du Palais-Royal[2], et sur laquelle on lisait cette indication : *Pourtraict de sainct Louys, peint en l'aage de 13 ans, 1226, et dont l'original se garde en la Saincte-Chapelle de Paris*[3].

Le plus récent témoignage qui parle du tableau original, comme étant encore à la Sainte-Chapelle, est précisément le tome II des *Monumens de la Monar-*



FIG. 2. — COPIE LIBRE DU PORTRAIT DE LA SAINTE-CHAPELLE.
Aquarelle sur parchemin. Recueil de Gaignières.

une liberté qu'il s'est très souvent arrogée en pareil cas, a transformé arbitrairement le portrait, qui n'était qu'un buste dans l'original, en un portrait en pied.

C'est à tort que, dans l'*Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, dressé par Henri Bouchot, t. I, p. 11, n° 71, il a été indiqué que le portrait en question était tiré d'un manuscrit du XVI[e] siècle.

1. *Monumens de la Monarchie françoise*, t. II, pl. XXI, n° 2.

2. Il semble que cette copie du XVII[e] siècle ait encore fait partie des collections du Palais Royal sous le règne de Louis-Philippe. Je n'ai pu retrouver sa trace à une époque plus récente.

3. Cf. Eud. Soulié, *Notice du Musée de Versailles*, t. III, p. 38, n° 3025.

chie françoise, lequel a paru en 1730. A dater de ce moment, on perd totalement la trace du susdit original. Il n'en est plus question dans aucune des descriptions de Paris, telle que l'ouvrage de Piganiol de La Force. Morand, dans son *Histoire de la Sainte-Chapelle*, publiée en 1790, n'en souffle pas mot. Il n'en est pas fait mention non plus dans les inventaires des objets d'art de la Sainte-Chapelle, dressés à la Révolution, en 1791[1].

Le portrait de saint Louis à l'âge de treize ans a donc disparu de la Sainte-Chapelle dans le cours et même probablement vers le premier tiers du XVIIIe siècle. Le cas, d'ailleurs, n'est pas unique. Il existait au Palais, dans la Sainte-Chapelle même, placé au-dessus de la porte de la sacristie, un autre panneau très curieux, qui représentait une visite faite par le futur roi de France, Jean le Bon, et le duc de Bourgogne, Eudes IV, au pape Clément VI. Or, ce panneau a été, comme le portrait de saint Louis à l'âge de treize ans, copié pour les recueils de Gaignières[2] et signalé dans le tome II des *Monumens de la Monarchie françoise*[3]; et, toujours comme le portrait, il s'est, en quelque sorte, complètement évanoui au XVIIIe siècle. Le même fait se répète pour une peinture du Christ en croix, vénérée par le roi Jean le Bon, sa femme et son fils le Dauphin de France, conservée également au Palais, dans la nef de la chapelle de Saint-Michel[4].

Quelle a été la cause de ces disparitions ? J'ai cherché vainement dans les documents d'archives une indication précise à cet égard. Mais on a maintes preuves du profond discrédit dans lequel étaient tombées, sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, ces anciennes productions de la peinture, que l'on stigmatisait de l'épithète dédaigneuse de *gothiques*. La merveilleuse collection de portraits historiques formée par Gaignières et donnée par lui au roi était livrée aux enchères par la Couronne et dispersée à des prix misérables. Une œuvre capitale, qui cependant avait joui

1. Henri Stein, *États des objets d'art placés dans les monuments religieux de Paris au début de la Révolution Française* (Paris, 1890, in-8°), p. 110-115.

2. Bibliothèque Nationale, cabinet des Estampes, Oa 11, fol. 85-88. — Voir, sur ce tableau, Ernest Petit, *Histoire des ducs de Bourgogne de la race Capétienne*, t. VII, p. I-VIII, et p. 273 ; et comte Paul Durrieu, *la Peinture en France* [au XIVe siècle] dans l'*Histoire de l'art* publiée sous la direction de M. André Michel, t. III, 1re partie, p. 109 et 110.

3. *Monumens de la Monarchie françoise*, t. II, p. 324 et planche LV, n° 3.

4. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Oa 11, f° 89, reproduit dans les *Monumens de la Monarchie françoise*, t. II, p. 325 et planche LV, n° 5.



Pseudo-portrait de saint Louis à l'âge de treize ans.

Collection de M. le comte de Montferrand.

de la notoriété, le diptyque placé près du tombeau d'Étienne Chevalier, auquel la critique moderne devait proposer d'attacher le nom du grand peintre Jean Foucquet, pouvait être enlevée de l'église Notre-Dame de Melun et démembrée sans que nul y prît garde. Ces tableaux, d'antique date, n'avaient plus aucune valeur aux yeux des contemporains de Voltaire et de Boucher. Que dis-je, ils offusquaient les yeux des délicats ! C'était faire œuvre de goût que de débarrasser de leur présence les édifices qu'ils encombraient. Heureuse chance s'il se trouvait par hasard quelque collectionneur original qui eût l'idée bizarre de recueillir ces pauvres dédaignés. Trop souvent, hélas ! leur éloignement de leurs anciens asiles équivalait à un arrêt de destruction.

Étant donné l'esprit général qui régnait au XVIII[e] siècle, on comprend très aisément comment le tableau, encore à la Sainte-Chapelle du temps de Montfaucon, a pu ensuite en être expulsé.

Dans la première moitié du XIX[e] siècle, le *Portrait de saint Louis à l'âge de treize ans* conservait encore quelque crédit. Quand le musée de Versailles eut été créé, le gouvernement chargea le peintre Galimard de reproduire, pour le dit musée, non pas l'original de la Sainte-Chapelle, puisque celui-ci était alors perdu, mais cette copie du XVII[e] siècle dont j'ai parlé et qui se trouvait dans la collection du Palais-Royal. La toile de Galimard a été, jusqu'à une époque récente, exposée à Versailles (fig. 3). Elle est cataloguée sous le n° 3025 dans la *Notice* de Soulié [1] et a été gravée dans les *Galeries historiques de Versailles* de Gavard [2]. Mais l'esprit critique avait progressé depuis l'apparition du tome II des *Monumens de la Monarchie françoise*. Montfaucon n'hésitait pas à reconnaître dans le tableau de la Sainte-Chapelle une effigie authentique de Louis IX en 1226, ajoutant même que « le portrait a été fait d'après nature [3] ». Les érudits modernes ont aisément reconnu que, d'après les détails du costume, ce prétendu portrait du XIII[e] siècle était en réalité une peinture qui ne pouvait pas être antérieure aux règnes de Charles VIII et de Louis XII [4].

L'image n'a donc pas de valeur au point de vue iconographique strict. Mais le tableau de la Sainte-Chapelle n'en est pas moins digne

1. E. Soulié, *Notice du musée de Versailles*, t. III, p. 38.
2. Gavard, *Galeries historiques de Versailles, supplément*, tome V, série X.
3. *Monumens de la Monarchie françoise*, t. II, p. 155.
4. Gavard et Soulié, *l. c.* — G. Le Breton, *Essai iconographique sur saint Louis*, p. 15-16.

d'intérêt, à cause de la tradition qui s'y est longtemps attachée et de l'attention dont il a été l'objet de la part d'hommes tels que Gaignières et Montfaucon.

Les gravures, copies et descriptions, complétées les unes par les autres, permettent de se faire une idée très précise de ce qu'était le tableau de la Sainte-Chapelle. Ce tableau était peint sur bois. Le prétendu saint Louis, à l'air juvénile, portait sur son poing gauche un faucon encapuchonné de son «chapel», ou chaperon, surmonté d'une touffe de plumes. Il tenait de la main droite une baguette dorée avec laquelle il caressait l'oiseau. La tête du personnage, aux épais cheveux blonds massés des deux côtés du visage, était coiffée d'une toque rouge agrémentée d'ornements dorés. Son habillement consistait en une tunique verte, sur laquelle était passé un autre vêtement aux larges manches, d'étoffe jaune brun damassée de rinceaux rouges dessinant des fleurs stylisées, et garni d'une fourrure brune. Le cou était légèrement décolleté en carré au-dessus d'une chemisette de lingerie; sur les épaules, passait un collier d'orfèvrerie, d'où pendait une grosse perle qui venait toucher la plume du chaperon du faucon. Sur le fond du panneau était tracée dans le haut, à droite, une inscription donnant le nom du roi, son âge de 13 ans et la date de 1226. Enfin, ladite inscription était accompagnée d'une grande lettre *L*, surmontée d'une couronne.

Or, un de mes amis, M. le comte Charles de Montferrand, ancien inspecteur des finances, a bien voulu me montrer et m'a permis de faire reproduire pour la *Revue* un petit panneau qu'il possède[1] et qui se trouve correspondre absolument, sous tous les rapports, à ce qu'était, d'après les traits descriptifs que je viens de résumer, le portrait perdu de la Sainte-Chapelle (pl. p. 325). On y retrouve tous les détails voulus de l'habillement; on y lit sur le fond, dans l'angle droit supérieur, ces mots : *Loys 9me en l'eage de treze ans 1226*, et au-dessous de ces mots, on voit l'*L* couronné. En outre, ce qui est plus important encore, le bois du panneau, les couleurs employées, comme le style du dessin, comme les procédés d'exécution, sont bien de l'époque qu'assigne pour date du portrait jadis à la Sainte-

1. Dans ce tableau de M. le comte de Montferrand, le cadre, aux moulures très simples, portant des traces de dorure, et le rectangle intérieur couvert par la peinture ne forment qu'un seul morceau, ayant été pris dans la masse d'une unique pièce de bois de chêne. Le tout mesure 29 centimètres de hauteur sur 19 centimètres de largeur.

Chapelle le costume du personnage. Enfin, bien que certaines parties du petit tableau, les mains notamment, laissent fort à désirer sous le rapport esthétique, le rendu du visage est d'une exécution fine et délicate et montre une franchise de touche très différente du caractère sec et impersonnel qui trahirait une simple copie.



Fig. 3.
Copie du portrait de la Sainte-Chapelle.
Musée de Versailles.

Je sais qu'en matière d'identification d'objets d'art, on ne saurait jamais être trop prudent. Je fais donc, par précaution, toutes les réserves nécessaires. Mais, sans prétendre trancher la question, il me semble que, tout bien pesé, il ne serait pas trop téméraire de songer à reconnaître, dans le panneau que la complaisance de M. le comte de Montferrand nous permet de reproduire, le tableau même qui a été jadis à la Sainte-Chapelle.

Sur ma demande, le possesseur actuel a bien voulu me faire part de ce qu'indiquent ses archives et souvenirs de famille quant à la filière par laquelle le panneau est arrivé jusqu'à lui. Il lui vient de l'antique maison de Souillac, dont la généalogie est dans Moréri, et qui s'est fondue avec la famille des marquis de Montferrand par le mariage, contracté en 1790, de l'aînée des filles du

dernier marquis de Souillac avec le marquis de Montferrand, grand-père du comte Charles de Montferrand, aujourd'hui détenteur du portrait de Louis IX à treize ans.

Vers le premier tiers du XVIII[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque où nous ne pouvons plus constater la présence du tableau à la Sainte-Chapelle, la maison de Souillac comptait parmi ses chefs une personnalité originale et attachante, le comte Jacques-Joseph-Auguste, né en 1668, mort en 1733. Jacques-Joseph-Auguste était peut-être un peu trop entiché de sa noblesse. Il se qualifiait de « prince des Camares, sire de fleu, marquis d'Azerac, etc., chef de la maison de Souillac des comtes de Turenne, du même sang que Wilfroy comte de Berry, héritiers des ducs souverains de Gascogne et d'Imon, comte de Périgord ». Il se prétendait parent des rois de France et alla même jusqu'à solliciter de Louis XV l'honneur d'être traité de cousin par Sa Majesté. Mais, en même temps, c'était un esprit curieux et ouvert, adonné aux travaux historiques et généalogiques et qui possédait une collection de tableaux, renfermant notamment des portraits historiques. Il entretenait commerce d'amitié avec des gens instruits, comme l'abbé Béraud, docteur de la maison de Navarre, l'abbé de Longuerue, l'érudit bénédictin Dom Verninac. Mais il n'avait surtout pas de meilleur ami qu'un membre de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, encore aujourd'hui connu et justement estimé comme une sorte de précurseur par les orientalistes et hellénistes, l'abbé Michel Fourmont, professseur de syriaque au Collège Royal (aujourd'hui Collège de France), dont M. Omont a mis en lumière les voyages à travers la Grèce et surtout dans le Péloponnèse[1].



Fig. 4. — Philippe le Beau.

1. Henri Omont, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, dans la

Le comte de Souillac ne se contentait pas de manifester en paroles ses sentiments d'estime à l'égard de ce savant académicien. Il lui avait donné un témoignage matériel de son amitié en le nommant titulaire d'un prieuré dont il était seigneur et patron, le prieuré de Notre-Dame d'Héas en Barèges, dans les Pyrénées[1], non loin du fameux cirque de Gavarnie, prieuré qui rapporta à l'abbé Michel Fourmont une rente de 800 à 1000 livres.



Fig. 5. — Philippe le Beau.
Musée du Louvre.

Un homme comme Jacques-Joseph-Auguste de Souillac, avec ses goûts pour l'histoire et les portraits historiques, et d'autre part ses prétentions d'être apparenté à la famille royale de France, eut été évidemment très capable de songer à recueillir, dans le soi-disant « Louis IX à treize ans », et d'arracher ainsi peut-être à la destruction, un de ces *gothiques* que la mode du XVIIIe siècle condamnait à la proscription.

collection des *Documents inédits sur l'Histoire de France* (Paris, 1902, 2 vol. in-4°), notamment p. 433 et suiv. Cf. *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions* (1753), t. XVIII, p. 432-446.

1. C'est à tort que, dans les notices nécrologiques consacrées à l'abbé Michel Fourmont (notamment celle de l'*Histoire de l'Académie royale des Inscriptions*, t. XVIII, p. 446), le nom du prieuré de Notre-Dame d'Héas a été défiguré en prieuré « d'Oeas ».

Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, le petit tableau de M. le comte Charles de Montferrand offre en tout cas l'avantage de nous faire connaître le véritable caractère de cette effigie, que Montfaucon croyait si fermement être celle de saint Louis, et même faite « d'après nature ». Les gravures et les copies, comme je l'ai dit plus haut, avaient déjà permis de constater que l'ensemble du costume indique une époque de près de trois siècles plus récente que la date de 1226. La peinture que nous avons la bonne fortune de mettre en lumière, beaucoup plus précise et serrée dans les détails, et d'un dessin beaucoup plus fin, nous donne en quelque sorte la clé du problème. Elle nous révèle que la prétendue image de saint Louis est tout simplement un arrangement modifié pour les besoins de la cause, un « démarquage », si j'ose risquer ce néologisme, d'un portrait de l'archiduc d'Autriche Philippe le Beau, père de Charles-Quint.

Il suffit, pour s'en rendre compte, de rapprocher de notre panneau des tableaux de la même époque qui représentent cet archiduc Philippe le Beau, par exemple un portrait de ce prince très jeune, ayant pour pendant le portrait de sa sœur Marguerite d'Autriche, dont une des répliques a figuré, en 1904, à l'Exposition des Primitifs français (fig. 4)[1], ou d'autres portraits conservés au Louvre[2] (fig. 5), au Musée Impérial de Vienne[2], et ailleurs encore, qui montrent Philippe le Beau un peu plus âgé, mais vu sous le même angle que le personnage du tableau de la Sainte-Chapelle. La ressemblance saute aux yeux. De part et d'autre, nous retrouvons les mêmes traits de visage, les mêmes grosses lèvres, le même dessin du nez et des yeux, le même arrangement des cheveux, et jusqu'à la même mode de coiffure et d'habillement.

C'est surtout l'inscription, accompagnée de l'*L* couronné, qui faisait jadis reconnaître, dans le tableau de la Sainte-Chapelle, une effigie de saint Louis. Cette inscription, dont le caractère paléographique est assez incertain, a été rajoutée après coup et pourrait dater seulement du XVII[e] siècle. Cependant, il me semble indubitable que déjà l'artiste inconnu,

1. Catalogue de *l'Exposition des Primitifs français*, n° 143 des œuvres exposées au Palais du Louvre.

Une peinture analogue appartient au Musée Impérial de Vienne et a figuré en 1907, sous le n° 31, à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges.

Nous donnons une reproduction de ce portrait.

2. On trouvera ce portrait reproduit dans l'*Art flamand et hollandais*, quatrième année, n° 9, p. 76, accompagnant un article de M. Henri Hymans sur l'*Exposition de la Toison d'or, à Bruges*.

auteur de la peinture, a cherché à donner le change et à dissimuler son plagiat. Un détail se retrouve toujours dans les portraits de l'archiduc Philippe le Beau; c'est le collier de l'ordre de la Toison d'Or, laissant pendre sur la poitrine du prince le joyau en forme de mouton, insigne principal de l'ordre. Le peintre du panneau appartenant à M. le comte de Montferrand n'a eu garde de reproduire le mouton d'or héraldique, qui eût constitué un ridicule anachronisme. Il a suspendu simplement au collier une grosse perle, et a rempli l'espace qu'aurait occupé l'insigne de la Toison par la tête et le chaperon emplumé du faucon placé sur le poing gauche du personnage. Mais on ne s'avise jamais de tout; s'il a supprimé le mouton, il a conservé maladroitement, dans son dessin du collier, ces chatons ayant la forme générale d'une sorte de *B* couché, que l'on appelle les *briquets de Bourgogne* et qui constituent eux-aussi un des emblèmes caractéristiques et bien connus de l'insigne de l'ordre de la Toison d'or. Cette étourderie nous fournit une nouvelle preuve que le prétendu « saint Louis, à l'âge de treize ans » a bien pour prototype un portrait de l'archiduc Philippe le Beau [1].

Ainsi le petit panneau de M. le comte Charles de Montferrand, qu'il soit ou non l'original du tableau jadis à la Sainte-Chapelle, permet d'étudier un amusant exemple de falsification appliquée à un portrait historique. Il nous est possible aujourd'hui de percer la fraude à jour; mais une pareille falsification a jadis trompé Gaignières et Montfaucon; et, parmi les visiteurs du Palais, jusqu'au début du XVIII[e] siècle, bien d'autres sans doute ont dû révérer les traits du fils de Blanche de Castille, sans avoir le moindre soupçon que leurs hommages s'adressaient en réalité au père de l'empereur Charles-Quint.

Comte Paul DURRIEU

1. A titre de simple curiosité, je signalerai qu'un autre portrait de l'archiduc Philippe le Beau, conservé à Windsor, a longtemps passé pour être, non pas une effigie de saint Louis, mais tout au moins un portrait de roi de France, celui de Louis XII.

Ce portrait de Windsor a été reproduit par le baron H. Kervyn de Lettenhove, dans *la Toison d'or* Bruxelles, 1907, in 4°, p. 42.



UN PASTEL DE LA TOUR

LE PORTRAIT DE MLLE SALLÉ

Voici un pastel qui aurait tenu une place à part dans la collection de chefs-d'œuvre naguère réunis à la galerie Georges Petit et analysés ici-même, par M. L. de Fourcaud, avec sa verve et sa pénétration coutumières; un pastel dont on connaît l'auteur, le modèle et la date, un pastel qui est un morceau de tout premier ordre, et qui, pourtant, n'a été l'objet d'aucune reproduction satisfaisante, depuis son apparition au Salon de 1741 jusqu'à ce jour : c'est le portrait de la danseuse de l'Opéra, Marie Sallé, par La Tour, une des perles de la galerie de M. le baron Vitta.

Elles étaient deux danseuses, à trois ans près, du même âge, qui parurent en même temps sur la scène de l'Opéra : Mlle Camargo, née en 1710, et Mlle Sallé, née en 1707. Jolies ? Les peintres ont dit : passablement; et les écrivains : pas du tout. Fameuses par leurs talents ? Oui, certes, et mises en vedette dès leurs débuts (1726-1727), par une manière également



personnelle en des genres tout opposés. Quoiqu'il fût facile, au dire d'un contemporain, de rendre justice à l'une sans faire tort à l'autre, leur public ne garda point de milieu : elles eurent toutes deux des admirateurs enthousiastes et des détracteurs irréductibles. Quand Mlle Sallé, âgée de trente-trois ans, quitta la scène en 1740, au bout de douze années de succès, Mlle Camargo s'apprêtait à reparaître en public, après une longue absence, mais sans pouvoir prétendre ajouter rien à sa réputation; et, quand Mlle Sallé mourut, en 1756, dans l'oubli le plus profond, Mlle Camargo vivait, depuis cinq ans déjà, retirée du théâtre et oubliée elle aussi.

Il semblerait donc assez juste, après cela, que leurs noms eussent dû être transmis ensemble à la postérité, puisque leur siècle, en les sacrant « étoiles », n'avait pas tranché la question de préséance. Mais la renommée, une fois de plus, s'est laissé prendre aux apparences et en a jugé de façon moins logique : entre les deux rivales, elle a choisi la plus agile et la plus brillante, et l'a popularisée à ce point, qu'on a fini par tenir la Camargo pour l'incarnation la plus parfaite de toute une époque de l'Opéra; l'autre, plus fine, plus séduisante et d'une grâce plus réservée, on en a vite perdu le souvenir, et le chercheur, qui vient de donner à cette grande artiste méconnue la biographie critique à laquelle elle avait droit, s'est efforcé de découvrir les raisons de cette injustice[1].

Encore une fois, les contemporains en jugeaient autrement, et, par exemple, lorsque Lancret eut représenté Mlle Camargo dansant au milieu d'un décor de fête galante, accompagnée par de petits symphonistes à demi dissimulés sous des bosquets, il eut à peine besoin d'annoncer quel « pendant » il entendait donner à cette gracieuse peinture : le public avait nommé le modèle. « Le sieur Lancret, de l'Académie, lit-on dans le *Mercure* d'avril 1732, compte de donner incessamment au public le portrait historié de Mlle Sallé, pour servir de pendant à celui qu'il a fait de Mlle Camargo. Ces deux célèbres rivales, qui, par la diversité de leurs talens, n'en concourent que mieux à la gloire de leur art, et qui partagent également les suffrages du public, méritent la même immortalité. » Et Voltaire, admis à voir la nouvelle œuvre de Lancret, terminée dès cette

1. On me permettra de renvoyer à ce livre, qui va paraître tout prochainement à la librairie Plon-Nourrit et Cie : *Une Danseuse de l'Opéra sous Louis XV, Mlle Sallé (1707-1756), d'après des documents inédits*, par Émile Dacier.

époque, et bientôt gravée par N. de Larmessin, revient à maintes reprises, dans ses lettres à Thieriot, sur le portrait de « la plus jolie prêtresse de Diane qui ait jamais paru sur la scène », — désignant ainsi Mlle Sallé, qui passait pour avoir toujours été fort sage et dont la « vestalité miraculeuse » comptait parmi les merveilles de l'Opéra : « Le portrait de Mlle Sallé est ce qu'il devait être, écrit-il notamment le 14 avril 1732, meilleur que celui de Camargo; cependant, je trouve qu'il manque encore quelque chose à la ressemblance qui n'est pas parfaite [1] ».

A ce point de vue, le second portrait de la danseuse, par Fenouil — un peintre mal connu, qui fut agréé par l'Académie en 1740 et disparut ensuite, — était peut-être préférable à l'œuvre de Lancret, de huit années antérieure. On ne saurait présentement juger de la qualité de la peinture, dont on ne connaît plus qu'une assez bonne gravure par Petit, mais le *Mercure* de janvier 1740, annonçant l'apparition de ce portrait, constate que « la ressemblance de la personne et son caractère sont fort bien exprimés ». Mlle Sallé, vue de face, à mi-corps, porte un corsage largement ouvert sur la poitrine et tient une colombe dans le repli d'un manteau qui tombe des épaules; son visage, agréablement irrégulier, n'est pas sans expression, et, faute d'un document supérieur, on pourrait tirer quelques indications de cette physionomie tendre et spirituelle [2].

Mais d'un tout autre intérêt que la peinture de Fenouil aujourd'hui perdue, d'un tout autre intérêt même que la peinture de Lancret, momentanément introuvable, est un troisième portrait de Mlle Sallé, celui-ci bel et bien parvenu jusqu'à nous dans sa fraîcheur première, en dépit de la fragilité du pastel : c'est le portrait de la danseuse par La Tour, exposé au Salon du Louvre, en septembre 1741, et dont le *Mercure* d'octobre

1. On connaît trois exemplaires du portrait de la Camargo, par Lancret : l'un au musée de Nantes, l'autre au musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg; le troisième au musée Wallace, à Londres. Ce dernier a été acquis par sir Richard Wallace, à la vente Péreire (6 mars 1872), où figurait également son pendant, le portrait de Mlle Sallé, dont on a perdu les traces depuis cette époque. Nous le reproduisons d'après la gravure de N. de Larmessin.

2. Dans son premier état (*Mercure* de janvier 1740), la gravure de Petit portait comme titre : *Mlle Mere Sallé, la Terpsichore françoise*, avec, au-dessous, un quatrain de Desforges-Maillard. — En juillet 1742, le même Petit annonçait au *Mercure* la mise en vente de quatre estampes caractérisant les principales heures du jour, trois d'après F. Boucher et la quatrième, d'après Fenouil : celle-ci, intitulée *l'Après dîner*, et accompagnée d'un autre quatrain de Desforges-Maillard, n'était autre qu'un second état modifié du portrait de Mlle Sallé. On en a pu voir une épreuve, appartenant à M. L. Adam, à la dernière Exposition théâtrale du musée des Arts décoratifs.

donne cette description : « 3. Portrait de Mlle Sallé, célèbre danseuse de l'Académie royale de musique, de 24 pouces de large sur 30 de haut, assise dans un fauteuil couvert de damas vert, les bras à côté l'un de l'autre et les mains avancées vers les coudes, sans gands, ce qui a beaucoup contribué à faire remarquer sensiblement au public éclairé la différence de cette carnation délicate d'avec celle des hommes. Elle est en habits d'étofe couleur de rose, et le tout dans la plus sublime simplicité et la plus grande vérité ».



Mlle Sallé (1740).
Gravure de Petit, d'après Fenouil

Quelques détails complémentaires ne seront pas superflus. La danseuse, assise dans un des fauteuils à la reine recouverts de damas bleu — et non vert — qui composaient l'ameublement de son salon, est vue jusqu'aux genoux, la tête de face et le corps de trois quarts. Les deux bras sont croisés l'un sur l'autre, les mains invisibles, les poignets émergeant à peine des manches de mousseline brodée : on aperçoit au poignet droit un bracelet de ruban noir, portant un médaillon cerclé d'or, miniature ou camée rougeâtre sur fond bleu. Elle est vêtue d'un saut de lit de satin rose, à garniture de mousseline blanche, ouvert sur la poitrine et laissant entrevoir le haut d'un corset bleu. Sur la chevelure poudrée, est posé un petit bonnet plat de dentelles blanches, dont les brides retombantes sont retenues sous le menton par un nœud de rubans roses. Mlle Sallé avait alors trente-quatre ans, et son visage frais et plein n'accuse pas davantage ; les larges yeux d'un admirable dessin, le regard humide, profond et d'une intensité de vie extraordinaire, le nez un peu lourd, que

fait tout de suite oublier une des bouches les plus spirituellement souriantes — d'un sourire à la fois malicieux et tendre — que La Tour ait jamais caressées de son crayon, le contraste entre les joues rosées et les cheveux blancs de poudre, entre la simplicité familière de l'arrangement et l'exquise recherche de la couleur, tout concourt à faire de ce portrait de danseuse quelque chose de rare et de singulier. Derrière le fauteuil, à gauche du spectateur, on devine les rayons d'une bibliothèque, — de cette bibliothèque où nous savons que les *Œuvres complètes* de Bourdalone avoisinaient le *Traité de la danse* de Cahusac.

Les Goncourt ont remarqué que cet admirable pastel, décrit avec tant de détails par le *Mercure*, comme exposé au Salon de 1741, ne figure pas au livret de cette année-là. Par contre, le livret du Salon suivant, reproduit dans le *Mercure* de septembre 1742, mentionne, au nombre des portraits envoyés par La Tour, « celuy de Mlle Salé, habillée comme elle est chés elle ». Cette désignation est trop précise pour ne pas rappeler aussitôt à l'esprit le portrait de la danseuse décrit l'année précédente : mais alors quel était le pastel exposé en 1742 ? Une réplique ? Ce qu'on sait de La Tour ne permet pas de le supposer, et tout invraisemblable que la chose paraisse au premier abord, il est plus plausible d'admettre que l'artiste, dont on connaît la façon de vivre hâtive et désordonnée, aura envoyé deux fois le même portrait au Salon, en 1741 et en 1742. Voici, d'ailleurs, qui tendrait à le prouver.

Le Cabinet des estampes possède une série de livrets des Salons du XVIIIe siècle, provenant de la collection Deloyne, et dont plusieurs portent des indications manuscrites de Mariette. Or, sur le livret de 1741, au-dessous du portrait du président de Rieux et du buste de nègre envoyés par La Tour, et figurant aux nos 118 et 119 du livret, Mariette a ajouté : « 119 *. Autre tableau en pastel, représent^t Mad^lle Sallé, actrice de l'Opéra, en demie fig. ». C'est donc que le pastel fut réellement exposé cette année-là.

L'année suivante, La Tour a cinq envois : le « portrait de Mlle Sallé, habillée comme elle est chés elle » porte le no 128, et le no 129 est le « portrait de l'abbé H*** (Hubert), assis sur le bras d'un fauteuil, lisant à la clarté de deux bougies dans un in-folio ». Or, Mariette a pris soin d'inscrire au livret le nom de l'abbé *Hébert* (*sic*), et il n'a rien noté de particulier touchant le portrait de la danseuse : preuve qu'il a vu les envois



Mlle Sallé dansant (1732).

Gravure de N. de Larmessin, d'après N. Lancret

de La Tour, et que le portrait de Mlle Sallé figurait aussi à ce Salon[1].

Au moment de sa mort, le 27 juillet 1756, Mlle Sallé possédait, dans son salon, un portrait d'elle-même, que son inventaire après décès désigne comme « en pastel, sous glace », et qui était vraisemblablement le pastel de La Tour. Passé cette date, on reste près d'un siècle avant de le voir reparaître : le 4 mai 1846, il figure à la vente Saint ; on le retrouve, le 17 mars 1858, à la vente Véron ; le 13 janvier 1869, à la vente Delphine Marquet, et le 7 avril 1893, à la vente de Mme Denain, de la Comédie-Française ; il passe alors directement dans la collection de M. le baron Vitta, que nous ne saurions trop remercier de nous avoir permis de le publier dans la *Revue*[2].

Non seulement, il n'avait encore été jusqu'ici l'objet que d'une médiocre reproduction, dans l'édition illustrée du catalogue de la vente Denain, mais, exception faite pour ses passages en ventes publiques, on n'avait guère eu qu'une occasion de le voir exposé, pendant tout le cours du dernier siècle. Dans le temps qu'il appartenait à Mme Denain, il figura à l'Exposition des portraits nationaux organisée au Trocadéro, lors de l'Exposition universelle de 1878, où Paul Mantz le remarqua : « Mlle Sallé n'était pas jolie, écrivit-il alors ; elle était charmante. Un teint un peu jaune, un nez taillé par le caprice, des yeux spirituels et un air de bonté qui a quelque chose de doucement maternel. Ce portrait, admirablement dessiné, a les saveurs intimes d'un parfum pénétrant. Il dit sur le XVIIIe siècle des choses que l'on ne veut pas savoir. On croit volontiers à un monde romanesque, olympien, un peu poseur. Pour la vie des gens de cour, la supposition n'est pas inexacte ; mais chez les bourgeois et chez les artistes, l'existence avait des heures de silence et de recueillement, et l'on trouvait des tendresses discrètes, même chez les danseuses[3] ».

1. Cette source m'a été indiquée par M. Maurice Tourneux. — Cette même année 1742, l'abbé Desfontaines ne détaille pas les pastels de La Tour dans ses *Observations sur les écrits modernes*, mais il vante les « cinq morceaux » envoyés par le pastelliste ; or, il y a bien au livret cinq pastels, y compris le portrait de Mlle Sallé. Il faut pourtant remarquer que, l'année précédente, le compte-rendu de l'abbé Desfontaines n'avait point fait mention du portrait de la danseuse.

2. Vente Saint, n° 33 du catalogue ; le chiffre de l'enchère, 600 francs, est indiqué par les Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle* (éd. Quantin), t. Ier, p. 284. — Vente Véron, n° 76 du catalogue ; le prix, 1.550 francs, est donné par la *Revue universelle des arts*, t. VII, p. 94. — Vente Marquet, annoncée dans la *Chronique des arts* du 10 janvier 1869 ; pas de liste de prix. Ce renseignement et le précédent m'ont été fournis par M. Maurice Tourneux. — A la vente Denain (n° 36 du catalogue, où il est décrit soigneusement, mais daté de 1775), il fut adjugé 18.000 francs.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 878.

Paul Mantz ne croyait pas si bien dire : le portrait de Mlle Sallé ne compte pas seulement parmi les plus belles pages de La Tour, mais aussi parmi les plus profondément véridiques ; et ce qu'il nous apprend diffère tellement de ce que nous racontait la peinture de Lancret !

Quand le pastelliste fait poser la danseuse, celle-ci vient de rompre avec la direction de l'Opéra et, par cette décision inattendue, de clore prématurément une carrière, assez courte d'ailleurs, et coupée de fréquents séjours à l'étranger ; ayant quitté son appartement de la place du Palais-Royal pour s'installer rue Saint-Honoré, un peu au delà de Saint-Roch, elle va mener désormais jusqu'à sa mort une existence tranquille et retirée. Elle est pensionnaire du roi pour ses ballets, aussi la voit-on quelquefois encore danser aux fêtes de la cour (1745, 1746, 1752) ; mais, somme toute, sa vie publique est terminée, et comme elle s'est toujours efforcée de ne point attirer l'attention sur sa vie privée, même pendant sa carrière de danseuse-étoile, il arrive nécessairement qu'on l'oublie.

Quelques documents sont heureusement parvenus jusqu'à nous, qui permettent de pénétrer dans l'intimité de cette singulière artiste et de reconstituer le décor familier dans lequel elle passa ses dernières années. Ce n'est pas ici la place de décrire le petit appartement de la rue Saint-Honoré, tel qu'il nous apparaît dans l'inventaire des meubles et objets composant la succession de Mlle Sallé : pourtant, à parcourir par la pensée cet intérieur d'artiste aux goûts modestes, voire un peu bourgeois, où l'on dirait que règne une élégance passée, et comme les restes d'une ancienne splendeur ; à lire l'énumération de la lingerie, plus abondante que luxueuse, où la quantité des objets « vieux et raccommodés » pourrait bien signifier autre chose que de la simplicité : à voir la cave quasi-vide, l'argenterie si mince, les bijoux si rares, et les deniers comptants plus rares encore, on se prend à penser que cette médiocrité à peine dorée est bien en harmonie avec le caractère d'une danseuse dont La Tour, à défaut de Chardin, a pris soin de nous révéler l'idéal, en la portraiturant tout heureuse de se recueillir dans l'atmosphère aimée de son « chez soi ».

ÉMILE DACIER

LE

PORTRAIT DU GRAND-MAITRE ALOF DE WIGNACOURT

AU MUSÉE DU LOUVRE

SON PORTRAIT ET SES ARMES A L'ARSENAL DE MALTE[1]

III



E portrait du commandeur Jean-Jacques de Verdelain ne se recommande ni par le talent de l'artiste, ni par l'importance du personnage. Seuls, les pauvres détails d'architecture qui se devinent sur la droite pourront-ils être de quelque intérêt pour qui essayera de fixer la date de cette mauvaise peinture (fig. 6). J'y crois voir, tout d'abord, une sorte de portrait de famille, fabriqué pour les besoins de la cause. Il s'est agi, sans doute, à une époque encore indéterminée, mais qui pourra s'établir historiqement si l'on en prend la peine, de constituer de toutes pièces une galerie des grands dignitaires de l'Ordre. On commanda à des peintres, ignorants de l'archéologie tout comme ceux de nos jours, le portrait de celui-ci, le portrait de celui-là, et on leur laissa choisir dans l'arsenal les armures à leur goût, sans se soucier des anachronismes. Les plus grands artistes de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe nous ont laissé dans leurs œuvres des exemples de pareilles compromissions[2]. Beaucoup

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 241.

2. C'est ainsi que nous trouvons Alof de Wignacourt armé, par les graveurs italiens du XVIIIe siècle, d'une cuirasse toute moderne, qui est celle portée alors par les troupes, et dont les vastes

de ces belles cuirasses à bandes dorées, qui donnent tant d'allure au mestres de camp, aux colonels, aux généraux peints par Largillière et ses émules, sont des corps d'armure recoupés au rebras, munis de bretelles à moraillons plus modernes, corps d'armures qui avaient déjà servi sous le règne d'Henri III. Ces défenses de corps avaient passé de l'un à l'autre; le petit-fils les avait héritées de son aïeul à qui un ancêtre les avait lui-même transmises. On les avait fait retaper au goût du jour. Et même, quand le maître avait exécuté de sa main la tête et les mains de son modèle, les rapins, ses élèves, arrangaient le costume en copiant des justaucorps, des casaques, des cuirasses, prêtées par qui avait commandé le tableau.

Nous n'avons, que je sache, aucun renseignement sur le portrait du commandeur J.-J. de Verdelain. C'est un grand malheur, car il serait bien instructif de savoir pourquoi l'artiste qui l'exécuta reproduisit une armure de cent ans au moins plus vieille que le porteur, alors que les harnois de guerre contemporains du commandeur abondaient dans l'arsenal de La Valette ou dans quelque autre dépôt.

Mais, pour mal disposée, pour mal montée, pour mal traitée que soit l'armure, un examen, même sommaire, nous défend de voir en elle autre chose que l'armure du Wignacourt existant au Louvre, armure qui, répétons-le, est conservée à l'arsenal de Malte. Aussi bien est-ce là le seul point dans le portrait de J.-J. de Verdelain qui nous doive arrêter. Et cependant, il en est un autre : la tête n'est pas avec le corps; elle semble avoir été ajoutée après coup. Il suffit de regarder les proportions du cou, l'assiette du col en rabat, et surtout les retombées de la chevelure qui pendent dans le vide, sans suivre la ligne des épaules, etc. J'ai renoncé à comprendre l'ajustement de la saye d'armes qui se trouve logée sous les tassettes. Bref, ce portrait manque absolument de sincérité[1]. Il ne peut servir de

garnitures ondulées dépassent de quatre ou cinq pouces les entournures. Le premier des ouvrages où l'on voit ainsi arranger notre personnage est celui de Domenico de Rossi, *Chronologie des Grands-Maîtres de Malte* (1709). Wignacourt s'y montre extraordinairement rajeuni : il paraît à peine trente ans, avec une petite barbe pointue, etc.

D'ailleurs Philippe Thomassin avait figuré Wignacourt avec une armure de son invention, dont les épaulières se modèlent, en se confondant avec l'épitoge, à la façon d'un mufle de lion. Mais toutes ces figures sont de fantaisie et je les cite uniquement comme argument de la thèse énoncée.

1. Est-il même celui de J. J. de Verdelain ? On pourrait, sans doute, le reporter à plus d'un autre dignitaire de l'Ordre.

document, à moins que l'on ne s'attache à l'armure qui, je le répète, est bien celle qui couvre Alof de Wignacourt, au Louvre, quoiqu'elle ait été grattée et fourbie au clair.

Un point nous reste à élucider. De quelle importance nous peut être le page du tableau de Paris, pour aider à dater le tableau ? Cette importance est assez considérable. Tout bien pesé, on peut dire que cette figure, la meilleure des deux, à mon avis, est habillée très exactement suivant la mode générale qui régna de 1600 à 1610. Et cette période est à peu près celle où Amerighi peignit Alof de Wignacourt : l'opinion générale veut que ce soit vers 1606 ou 1607. La différence entre les ajustements du grand-maître et de son page est donc d'environ cinquante ans. Mais seul celui du page a de l'importance, parce qu'il est sincère. Ce petit garçon, quoique gentilhomme et porteur de la croix de l'Ordre, n'était pas, comme le grand-maître, un personnage que l'on ne pouvait tenir des heures à garder la pose. Il a posé, et longuement. Tout en lui est juste, d'aplomb, naturel, vivant, d'ensemble. Depuis ses chaussures, — d'un modèle déjà passé de mode en France, mais alors commun en Italie, — jusqu'à sa tête tondue de près, — mode qui s'en allait mourant, — il est de son temps. Les plis de ses grègues n'ont rien de convenu, les manches de son pourpoint à taille très courte, — encore un caractère du temps, — sont étroites et plates, comme on les portait. Les manchettes et le col de linge s'ornent de réseau quadrillé dont



FIG. 6. — JEAN-JACQUES DE VERDELAIN.
Peinture anonyme conservée à l'arsenal de Malte

la bordure présente des dents déjà moins aiguës que celles en usage sous les derniers Valois.

Enfin, si l'on pouvait tabler sur la taille des personnages représentés, on remarquerait que le Wignacourt de Malte semble bien plus grand que le Wignacourt du Louvre. Mais, là encore, la manière arbitraire des artistes nous arrête, nous n'avons aucune raison de croire à leur sincérité. Et l'on doit observer aussi que Verdelain, représenté sous l'armure du portrait du Louvre, paraît beaucoup plus haut de taille que le Wignacourt ainsi armé. Les harnois à tassettes indépendantes des cuissots ont cet inconvénient de ne point permettre de juger rigoureusement la longueur totale des jambes, puisque les cuissots peuvent s'attacher plus ou moins près des aines.

Et, en dernier lieu, nous allons voir, en étudiant les objets eux-mêmes, quelle confiance l'on peut avoir dans les artistes qui les ont reproduits.

LES OBJETS

I

Ces objets constituent trois ensembles. D'abord, le harnois que porte le Wignacourt du Louvre, que porte aussi le commandeur Verdelain à Malte. Ensuite, les armes timbrées du blason de Wignacourt de Malte. Enfin, les armes de tranchée timbrées, comme les précédentes, du blason de Wignacourt. Toutes ces pièces existent à l'arsenal de La Valette, et nous en figurons les principales.

Étudions d'abord le harnois du XVIe siècle qui arme Alof de Wignacourt dans le portrait du Louvre (fig. 7). A l'exception des gantelets qui ont perdu leurs doigts et des solerets absents, il est complet et assez bien conservé, bien qu'il ait perdu sa couleur. Les rinceaux en accolade de la partie supérieure du plastron, les grosses volutes des épaulières, avec les larges ornements de leur partie pectorale, le caractère des bandes gravées à la damasquine et dorées, aident à reconnaître cette armure sur le tableau. Au XVIIe siècle encore, elle possédait ses solerets d'acier, dont les lames de cou de pied étaient remplacées par des guètres de mailles, suivant une disposition qui ne compte point parmi les raretés. Je la retrouve, en effet,

Fig. 7.

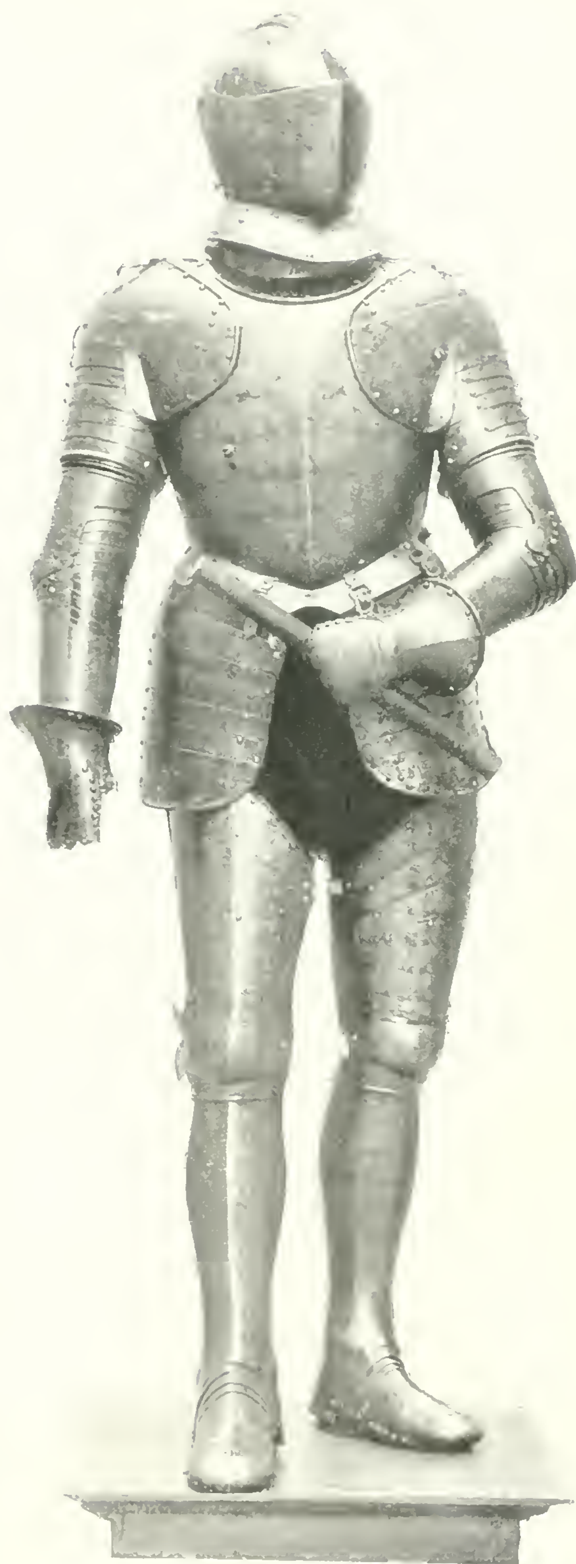


Fig. 8.

ARMURES CONSERVÉES A L'ARSENAL DE MALTE.

Fig. 7. Armure du XVI[e] siècle sous laquelle est figuré Alof de Wignacourt sur le tableau du Louvre. — Fig. 8. Armure authentique d'Alof de Wignacourt

dans une belle armure anglaise, bleue, à vastes rinceaux dorés, profondément et vivement gravés que possède notre Musée d'artillerie[1]. Ces guêtres de mailles sont très bien reproduites dans le tableau du Louvre, et si elles n'existent plus en nature à l'arsenal de Malte, on peut se convaincre, par les trous ménagés en ordre serré, à la partie inférieure des grèves, de leur existence antérieure et de leur position.



Fig. 9.
Soleret de mailles d'une armure anglaise datant de 1550 environ. G 77, Musée d'artillerie.

Sans entrer dans une description technique et détaillée de cette armure qui n'a rien d'exceptionnel, nous y reconnaissons un harnois pour colonel ou capitaine de gens de pied, tel qu'il se portait sous le règne de Charles IX et même sous celui de Henri II. Je dis harnois d'officier d'infanterie, parce que le caractère en saute aux yeux. Les épaulières sont symétriques; le plastron n'a pas les trous pour fixer le fauere de la lance. Ces deux particularités suffisent : il ne saurait être question d'une armure de gendarme, ni de chevau-léger[2]. En somme, voilà un assez bel exemple de l'art courant allemand, dans le milieu du XVI[e] siècle. Par le parti ornemental des gravures, cela rappelle les œuvres du Plattner bavarois Sigismond Wolf de Landshut, beaucoup



Fig. 10.
Soleret de mailles ayant appartenu à Charles-Quint (1541).
Travail allemand. A 149. Armeria de Madrid.

1. Elle y est donnée pour italienne sous le n° G. 77, et date de 1550 environ. J'en figure ici un soleret (fig. 9). Voyez, sur cette pièce de premier ordre, mon travail dans *la Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 410. De pareils solerets se retrouvent à l'Armeria de Madrid, dans un harnois pour combattre en champ clos, ayant appartenu à Philippe II (A. 189), et exécuté en 1545 par Desiderius Colman, d'Augsbourg; et aussi dans l'armure portée par Charles-Quint, à Mühlberg (1547), du même musée (A. 165), etc. Ces guêtres de mailles se laçaient sur le côté extérieur. J'en donne un exemple emprunté à l'Armeria de Madrid (A. 149), ayant appartenu à Charles-Quint (1541) (fig. 10). — Voir aussi Wendelin Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde* (1890), p. 115, fig. 125, — et *l'Art pour tous* (1893), 6686.

2. J'emploie ce terme de *chevau-léger* dans le sens qu'il a dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, celui du cavalier armé de toutes pièces et de la lance, mais ne faisant pas partie des compagnies d'ordonnance.

plus que celles de l'italien Luce Picinino. Et, d'ailleurs, je ne vois pas trop sur quoi appuyer cette dernière attribution, puisque l'on n'a pas encore étudié les poinçons du harnois de Malte.



FIG. 11. — RONDACHE DE L'ARMURE AYANT APPARTENU A ALOF DE WIGNACOURT.
Arsenal de Malte

En tous cas, ce qui nous frappe en lui, c'est le caractère symétrique : armure d'officier, commandant, à cheval ou à pied, des fantassins, ou peut-être encore armure de gentilhomme aventurier, combattant avec l'épée et le

pistolet. Or, si nous regardons le tableau du Louvre, nous voyons, au premier coup d'œil, le grand faucre à ressort, vissé sur la région droite du plastron. Serait-ce donc une armure de gendarme, différente de celle qui nous occupe? Non point. — Que si l'on continue en effet de regarder, on s'apercevra que l'épaulière droite n'est point échancrée pour laisser passer la lance. Et d'ailleurs elle porte, tout comme la gauche, le gros fleuron gravé et la volute des objets de l'arsenal.

Le peintre a donc ajouté, par une pure fantaisie, ce faucre qui dénature le harnois, et son ignorance des armes était telle qu'il n'a point songé à mettre l'épaulière droite en caractère avec ce faucre. Amerighi appartenait à cette école pittoresque où l'on peignait « de chic », d'après nature. A cela près, la copie est assez fidèle

Assez fidèlement traité aussi, nous retrouvons ce harnois, gratté et fourbi, sur la longue personne du commandeur J.-J. de Verdelain, à cela près que des solerets de fantaisie, tout en acier, ont remplacé ceux à guêtres de mailles qui avaient été certainement égarés ou détruits par la rouille. C'est d'ailleurs une sorte de déguisement que porte le bon commandeur. Les cuissots trop courts pour ses cuisses héronnières ne rejoignent pas les tassettes, et c'est peut-être pour cela que l'artiste inconnu a caché leur défaut au moyen d'une robe ou saye aux couleurs de l'Ordre, arrangée tant bien que mal sous les tassettes, ce qui ne s'est jamais fait.

Mais le point principal est acquis. Le harnois de l'arsenal de Malte (n° 139) est bien celui qu'on a reproduit dans les deux tableaux précités. Quant au masque de bourguignote (n° 145) et à la rondache (n° 140), quelles que soient et leur nature et leur origine, ils ne se rapportent certainement pas à ce harnois. En ce qui concerne l'opinion qu'il fut battu sous le règne de Henri III, vers 1580, je ne la crois pas défendable, le galbe des plastrons de cette époque a un caractère tout autre[1], et l'assiette des tassettes sur le rebras n'est point non plus la même. Il y aurait encore d'autres preuves à fournir, mais je passe.

II

Le harnois du portrait de Malte peut se voir également à l'arsenal de

1. Cf. *Bulletin de la Société de l'histoire du costume*, 1908, n° 3. *Notice sur les cuirassines*, p. 58, fig. 3.



Chanfrein de l'armure ayant appartenu a Alof de Wignacourt.

Arsenal de Malte.

La Valette. Il comporte, outre ses pièces essentielles (n° 413, fig. 5), un chanfrein (n° 392, pl. p. 347), une rondache (n° 393, fig. 11), et un renfort d'épaulière gauche (n° 394). Que l'œuvre soit milanaise, et qu'on l'attribue à Geronimo Spacini, c'est ce qui ne m'arrêtera pas aujourd'hui. Inutile de s'avancer, si l'on n'a point relevé les poinçons du maître. Mais tout est pour nous prouver que cette armure bleue, ornée d'or et d'argent, est la même que celle portée par Alof de Wignacourt dans le tableau de Malte. Pour la rondache, il est impossible d'en douter. Le harnois à peu près complet, à l'exception des doigts et aussi, je crois, de la lame supérieure des tassettes, date bien du commencement du XVII[e] siècle, tout en conservant une physionomie plus archaïque. Le système de défense des saignées, par petites lames imbriquées, que l'on retrouve dans la cubitière elle-même, est fréquent dès cette époque, même dans les armures de gendarme. Mais le harnois qui nous occupe est aussi bon pour combattre à pied, comme l'indique sa rondache, que pour paraître à cheval, comme le prouve le chanfrein. Il est surtout un harnois de cérémonie, de parement, pouvant aussi servir à courir dans les joûtes, ainsi qu'il résulte du renfort d'épaulière et des trous au plastron pour y arrêter un faucre, en cas de besoin.

Les petits cuissots articulés, les grèves complètes avec leurs genouillères à petites ailes, les solerets à trois lames au cou de pied et ayant leur talon formé par le bas de la molletière, donnent le caractère archaïque à l'ensemble, alors que la brièveté de la taille, le profil camard de l'armet indiquent au contraire la basse époque, c'est-à-dire la décadence[1]. Les épaulières symétriques sont assez courtes d'ailes pour qu'on puisse passer la lance sous l'aisselle droite.

Le décor, dont le parti est de bandes en accolades séparant des champs où s'étalent des trophées, vaut plus par la beauté de l'exécution que par le choix des motifs. Quelques figures repoussées le montent un peu en accent. Pareillement ornés, le chanfrein et la rondache ne présentent rien de particulier : toutefois, le blason de Wignacourt, écartelé de l'Ordre, que

1. De ces armures complètes, d'époque très basse, un exemple intéressant est fourni par celle conservée au Musée d'artillerie (G. 125). Elle a été battue et gravée en 1668 par Francisco Garbagnano, de Brescia, et offerte à Louis XIV par la République de Venise. Quoique extraordinairement chargée en décors, cette armure de tranchée est à l'épreuve du mousquet (Cf. le classique mémoire de Charles Buttin, *Notes sur les armures à l'épreuve*, Annecy, 1901, p. 46).

porte cette dernière, en rend l'attribution certaine pour elle comme pour les autres pièces de l'ensemble. J'ai dit n'y point distinguer nettement les traces de balles d'épreuve. Les armes que nous allons examiner, pour finir, en présentent, qui ne sont point contestables[1].

III

Celles-là, quoique ne se rapportant que virtuellement à notre étude, sont de premier intérêt. D'abord, parce qu'elles portent aussi le blason de Wignacourt, et ensuite, parce qu'elles nous montrent le luxe de certains objets d'usage.

Il s'agit d'une armure de tranchée, à l'épreuve du mousquet, et d'un poids tel, qu'un homme ordinaire ne se soucierait guère de s'en charger. La cuirasse seule pèse 48 livres, le chapeau de fer 25, les tassettes 12, le colletin et les moignons 12 ; la rondache 27. Ainsi le combattant portait ses 104 livres de fer : il est vrai que son buste, sa tête et ses arrière-bras, seules parties qui se montrassent au-dessus de l'épaulement, étaient invulnérables par le mousquet, l'arquebuse. En un mot, il n'avait à craindre que le canon. Cette armure de tranchée, conservée à l'arsenal de La Valette (nos 414 à 420), est à coup sûr la dernière que l'on offrit au grand-maître Alof de Wignacourt. Elle date de 1610 environ, et j'y verrais volontiers et une œuvre espagnole et un cadeau du roi d'Espagne Philippe III. Son architecture est toute moderne. Les belles formes du XVIe siècle s'en sont allées. Le chapeau de fer (fig. 12), avec sa petite crête surbaissée, ses bords rabattus, rappelle les salades des piétons, au temps de Charles VII. Aussi bien est-ce un modèle pratique et qui, depuis le XVe siècle, n'a jamais été abandonné. C'est le chapeau de sapeur, nous le retrouvons au Musée d'artillerie, accompagnant une cuirasse de

1. L'Armeria de Madrid possède une armure de tranchée, ayant appartenu à Philippe III, et fabriquée au commencement du XVIIe siècle, à Pampelune, qui est assurément de la même famille que celle de Wignacourt. Elle est encore plus épaisse, donc plus lourde, et très richement décorée en or et argent sur fond bleui. Cf. comte de Valencia, *Catalogo de la Real Armeria*, p. 106. L'ensemble est catalogué A 354 et 355. Je l'ai décrite dans *les Musées de Madrid* (Paris, 1896), p. 247. Cf. Ch. Buttin, *Armures à l'épreuve*, p. 50. Je crois qu'il n'existe pas de figures de ces pièces si remarquables, et il y a trop longtemps que je les ai vues (1894), pour pouvoir les comparer de mémoire aux armes de Wignacourt.

Henri IV[1] : il durera jusqu'au xviie siècle, concurremment avec le « pot-en-tête », qui, lui, dépassera la première moitié du xixe[2].

La cuirasse (fig. 13) massive, courte de taille, à larges rebras, reproduit le pourpoint alors à la mode, tel que nous le montrent le fameux traité de l'écuyer Pluvinel et celui sur l'escrime de Thibaut d'Anvers[3]. L'ornementation argentée court en broderies escalopées sur les champs bleuis, détachant ses fleurons réguliers qui rappellent les picots des dentelles.



Fig. 12. — Chapeau de fer ayant appartenu à Alof de Wignacourt.

Arsenal de Malte.

Jadis émaillé, le blason de Wignacourt est gravé sous le sein gauche, avec sa chaîne qui descend des épaules, où font saillie les boutons qui arrêtent les moraillons des bretelles. Des empreintes de balles se voient sur le côté

1. M. Ch. Buttin, dans son travail précité, en a donné une excellente description et une figure, p. 66 et 91. Cette armure est extrêmement remarquable comme type de transition.

2. Cf. *Les Armes* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, Paris, 1890), p. 323, fig. 250.

3. Je cite exprès ces ouvrages, bien postérieurs aux objets dont je parle, pour montrer combien la mode du pourpoint à taille courte alla gagnant, et cela jusqu'après la mort de Louis XIII. C'est ce que ne veulent pas comprendre les costumiers de théâtre, non plus que les peintres. Tout le caractère des figures de ce temps est dû à cette singulière brièveté de la taille dans le collet de buffle et le pourpoint.

droit, des balles d'épreuve, sans doute, car tous les plastrons de cette époque, à l'épreuve, s'entend, portent de pareilles marques et à peu près aux mêmes places. Mais les actions de guerre auxquelles présida Alof de Wignacourt en terre turque sont assez nombreuses; les sièges qu'il dirigea furent assez rudes, pour que son harnois de tranchée en ait gardé des traces. N'oublions pas que ses historiens l'ont honoré de cet éloge : il prit beaucoup sur le Turc, et le Turc ne prit rien sur lui.

IV

J'ai dit ce que je sais du grand-maître Alof de Wignacourt, pris dans ses portraits et ses armes. Je crois n'avoir rien oublié d'important. Les deux suites de harnois que possède de lui l'arsenal de La Valette sont d'une authenticité indéniable. Je ne sais, par contre, s'il en est de même du portrait. La différence qui existe entre les deux tableaux est, en toute justice, à l'avantage de celui du Louvre. Pour inégal que se montre Amerighi dans ses œuvres, — ou dans celles qu'on lui attribue, — on ne peut nier qu'il ait été d'un tempérament puissant à ses heures. Ce fut donc à ses bonnes heures qu'il brossa le Wignacourt du musée du Louvre.

Comment ce tableau sortit de Malte, comment il parvint à Paris, voilà ce que j'ignore. Mais mon opinion est qu'il fut peut-être peint hors de Malte par Amerighi lui-même, après sa fuite, tandis que le portrait actuellement conservé à La Valette et exécuté par lui dans l'île est le seul authentique.

On sait qu'Amerighi fit une triste fin. Quand il se fut évadé, à grand peine, de la prison où l'avait enfermé le grand-maître, pour le punir de son insolence, le peintre passa en Sicile, où il peignit plusieurs grands tableaux, tant à Palerme qu'à Syracuse et à Messine. Je ne vois pas trop comment il aurait pu emporter, dans sa fuite, une pareille toile même roulée, ni surtout comment il aurait pu l'aller chercher hors de sa prison. Les renseignements là-dessus semblent faire défaut complètement. Quoi qu'il en soit, le fugitif, redoutant toujours la colère d'Alof de Wignacourt et celle de quelques autres puissants de la terre, qu'il se serait attirée par ses méfaits, gagna Naples. Il y fut attaqué et blessé par des ennemis inconnus, et ne se tira de leurs mains que pour tomber entre

celles de la garde espagnole, qui l'arreta au moment ou il se rembarquait sur sa felouque. Le malchanceux Amerighi fut victime d'une erreur de



Fig. 13. — Plastron de l'armure de tranchée ayant appartenu a Alof de Wignacourt.

Arsenal de Malte.

police, comme il s'en produit de tous temps. Quand on lui rendit la liberté, il ne trouva plus le bateau, qui avait repris la mer, emportant sa petite fortune. Ainsi abandonné sur la côte napolitaine, privé de ce qu'il possédait, blessé, déchiré, il partit à pied, comptant gagner Rome, où l'appelait

le pape. Mais il mourut presque aussitôt d'une insolation ou de la fièvre maligne, à Porto Ercole. On était en 1609.

Il est probable que les matelots de la felouque qu'il avait affrétée vendirent les bagages du misérable artiste, et avec eux la toile du Louvre. Pendant des années, ce beau tableau passa de main en main, jusqu'à ce que le sieur Hoursel le vendit au roi Louis XIV. Peut-être encore, — mais c'est là une gratuite hypothèse, — le portrait en question, peint à Malte par Amerighi quelque temps avant celui de l'arsenal, fut-il donné par le grand-maître au pape, une fois que les armes de Milan furent arrivées. Alors Amerighi aurait peint à Malte trois portraits d'Alof de Wignacourt, et non deux, comme le disent et Bellori et ses continuateurs. Cela est très peu probable.

Et enfin, pour conclure, si le tableau du Louvre n'est point le portrait original d'Alof de Wignacourt, s'il n'en est qu'une réplique due à l'imagination du peintre, aidé par les notes d'un carnet, ne nous en plaignons pas. De quelque main qu'elle soit, la toile de Paris est certainement la meilleure.

Je sais qu'à ne pas me montrer plus affirmatif j'encourrai le reproche de manquer à cette première vertu des forts, qui est la confiance en soi. J'aime mieux être blâmé dans le présent qu'être confondu dans l'avenir. Pour excuse j'apporte, au lieu d'un jugement de tendance, les pièces mêmes du procès. Et quand je n'aurais fait que vulgariser par l'image et tant de beaux objets et aussi le portrait magistral du Louvre, déshonoré jusqu'ici par ces reproductions qui s'échelonnent entre Larmessin et Chevignard, j'aurai peut-être moins mal mérité de l'archéologie et de l'art que si j'avais donné de ces peintures et de ces armes des descriptions pittoresques, sans en fournir la moindre reproduction.

MAURICE MAINDRON



LA PEINTURE AU MUSÉE DE LILLE



Qui ne connaît, au moins de réputation, la tête de jeune fille en cire, honneur mystérieux des musées de Lille, avec les quinze cents dessins italiens de la donation Wicar ? Depuis vingt ans réunis dans un immense « Palais des Beaux-Arts », ces trésors, pourtant, ne sont pas les seuls ; et la galerie de peinture ne leur cède en rien : n'est-elle pas, sans contredit, le plus pur joyau de la France provinciale ? Aussi riche que variée, avec près de treize cents cadres illustrant l'art de jadis ou d'à présent, elle est de premier ordre, et ferait figure dans n'importe quelle capitale de l'Europe : la Hollande, d'abord, et la Flandre, avec une *Descente de Croix* de Rubens, et non pas sa moins belle ; puis, la France et l'Italie, avec un superbe Véronèse ; enfin, l'Allemagne et l'Angleterre, l'Espagne, et même la Suède, y sont largement ou fortement représentées. Mais privée d'archives, cette incomparable galerie ne posséda, pendant plus d'un demi-siècle, qu'un catalogue hésitant. Ce qui lui manquait, c'est un historien ; le voici [1] dans la personne érudite et scrupuleuse du professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille, M. François Benoit.

Nos lecteurs ne réclament point de présentation : les travaux de M. F. Benoît leur sont familiers ; et, cette année même [2], ils ont lu de savantes pages consacrées au premier tableau supposé de Jordaens, au pamphlet religieux d'un pseudo-Grünewald, à certaine *Prédication de saint Jean*, qui serait attribuable à Peeter Coecke, avec un fond de paysage

1. François Benoit, *la Peinture au Musée de Lille*, 3 vol. in 4°. Paris, Hachette, 1908.
2. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 87 et t. XXIV, p. 63, 139, 171.

retrouvé sur nature, à la surprise d'un nu mythologique de Bartholomeus van der Helst, à la rareté des toiles renaissantes de Lambert d'Amsterdam, faussement appelé Zustris : études préparatoires au monumental ouvrage qui vient de paraître, illustré de 160 héliogravures offrant un choix de 212 cadres. Le nombre des notices égale celui des reproductions. Loin d'être un catalogue en trois volumes, *la Peinture au Musée de Lille* a les exigeantes proportions d'une œuvre d'art; ce n'est que le sixième d'un musée, dont un quart, au moins, est remarquable : choix visiblement sévère, qui ne retient que la fleur d'une riche galerie d'où la prudence de l'auteur a jugé bon d'exclure les toiles des artistes vivants.

Résumée à grands traits nets, en trois pages liminaires, l'histoire de la galerie remonte à Rubens : son incomparable *Descente de Croix*, qui surpasse son aînée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, et rivalise avec la gloire de la cathédrale d'Anvers, n'est-elle pas, à tous égards, la première peinture du musée de Lille? Elle le devint quand elle quitta le maître-autel de l'église des Capucins pour le couvent des Récollets, où la Révolution française entassa les tableaux des moines ou des émigrés : fonds primordial de 583 cadres, inventorié par Louis Watteau, dès 1795; accru par le Consulat, en 1801; organisé par Van Blarenberghe, en 1803, dans la chapelle du couvent devenu musée; remanié en 1813; logé, en 1848, à l'étage supérieur de l'hôtel de ville; catalogué, en 1850, par l'infatigable conservateur Édouard Reynart; augmenté sans trêve, enrichi brusquement, en 1873, par le legs Alexandre Leleux, en 1886, par le legs Antoine Brasseur; transporté deux ans plus tard au nouveau palais, et comptant 1275 numéros à l'inventaire du 1er janvier 1908!

Que fait un historien parmi ces richesses mélangées? Il élimine d'abord, interroge ensuite. Il ne s'attarde jamais aux descriptions : l'image n'est-elle pas à côté du texte? Sa méthode ne se contenterait point de flirter avec les chefs-d'œuvre, et sa plume n'essaie point de suppléer au plaisir des yeux : dans l'école hollandaise, prépondérante malgré l'absence de Rembrandt, et qui remplit seule un volume, son goût pour la couleur est sensible aux froides harmonies d'un Van Goyen, d'un Ruysdaël ou d'un Pieter Codde autant qu'au brio d'un Frans Hals; dans l'école française, il surprend Fragonard pasticheur de Rubens; auprès du *Bélisaire* de David, il admire *la Course de chevaux libres* peinte à Rome, en 1817, par



Géricault ou la *Médée* de Delacroix dont Théophile Gautier célébrait, au Salon de 1838, le geste de lionne et la ressemblance « vipérine » avec certaines physionomies de Rachel. Mais un historien fait servir cette passion même à ses investigations : grâce à l'aspect du ton, reconstituer « un état civil », mettre un nom sur chaque notice, une date, au moins approximative, sur chaque ouvrage, tel est son but.

Aussi bien, loin de s'arrêter aux paresses laborieuses de l'écriture artiste, il n'imagine pas sans voir : tous les tableaux du musée ont été dépendus, désencadrés, questionnés de près, en pleine lumière, et M. Benoit n'a voulu risquer aucune hypothèse sans une confrontation préalable avec des témoins authentiques ; de là, d'incessants voyages à travers toutes les galeries d'Europe et des centaines de références glanées partout, de la National Gallery de Londres à la Pinacothèque de Munich, du Ferdinandeum d'Innsbruck au musée provincial de Séville, du Prado de Madrid à la Brera de Milan. Pareil au *généalogiste* qui recherche les membres dispersés et nombreux d'une même famille et qui, faute de pièces notariées, n'aurait que des ressemblances pour établir des parentés, le chercheur a promené son enquête de Stockholm à Naples, de Cologne à Buda-Pest. C'est une originalité que la conscience : et pas une œuvre citée qu'il n'ait vue ! Cette vertu deviendrait, cependant, un défaut sans une extrême circonspection ; car, devant le silence des cadres, le jeu des dates et des noms est aussi séduisant que dangereux... M. Benoit songe à la prudence, surtout dans l'audace : or, il apparaît à la fois audacieux et prudent.

A quelle hardiesse de résultats aboutit la minutie de sa méthode ? A changer dix des nationalités, plus un tiers des attributions. Et la plupart des anonymes se trouvent identifiés : une des plus belles pages de notre école, un portrait d'architecte, avoue la main de Sébastien Bourdon ; Chardin se devine dans un *Repas près de l'âtre*[1] ; au nombre des comparses d'un *Triomphe de Marat*, par Boilly, le regard de l'historien reconnaît Théroigne de Méricourt, Charlotte Corday, Saint-Just, comme il a reconnu, sur un petit panneau de chêne, les traits autoritaires et vieillissants de *Philippe le Bon*. Telle délicieuse pochade de l'école anglaise reçoit à propos le nom de George Morland ; cet anonyme flamand serait un portrait peint par l'Allemand Joachim von Sandrart, le seul témoin

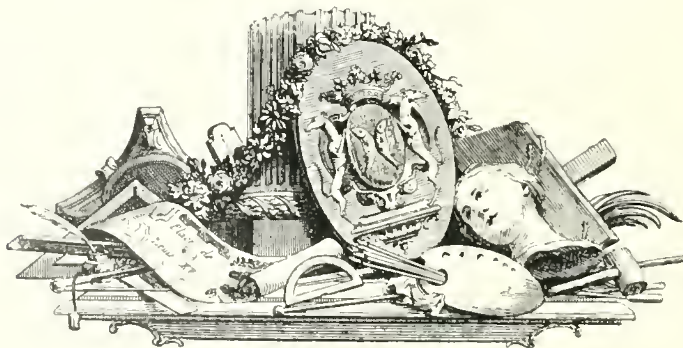
1. Voir le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, octobre 1908.

de la jeunesse romaine de notre Claude et la seule autorité qui nous en parle; enfin, le réalisme mystique d'un anonyme espagnol devient une *Mater Dolorosa* de Murillo. Par contre, la prudence n'inscrit pas le nom de Blès sur une *Adoration des Mages ;* elle dit seulement : *Triptyque brabançon* de la première moitié du XVI[e] siècle, comme elle dit : *Calvaire westphalien*. Dans le vague, toutefois, elle particularise encore : *brabançon*, c'est plus limité que *flamand ; westphalien*, c'est moins étendu qu'*allemand*.

Si la prudence hésite souvent, l'audace débaptise, et, plus d'une fois, avec toutes les apparences du bonheur : les Flamands Geeraard Zegers ou Bernard van Orley rentrent en possession de leurs œuvres, non moins plausiblement que le maître italianisant de Rubens, Otto Venius.

Ces exemples suffiront à montrer que cette publication somptueuse apporte une contribution des plus réfléchies à l'histoire de l'art. Mais, avant de retenir le savant, elle saura plaire à l'artiste : aucune dépense ne fut épargnée pour faire de ce livre d'or une parure de bibliothèque. En effet, l'auteur a pu s'assurer le concours de personnalités locales, formant un comité de garantie; grâce à l'heureuse collaboration de l'imprimeur Danel et d'un autre Lillois, l'héliograveur Dujardin, l'opulence de la typographie a trouvé pour auxiliaire la maîtrise de la gravure : de Rubens à Monticelli, par la teinte, rousse ou verdâtre, de l'encre, chaque planche évoque la tonalité du tableau. Le texte et l'image ont bénéficié de la même piété civique. Bel exemple de solidarité vraiment agissante et féconde, qui se propose à nos grandes villes provinciales où sommeillent de beaux musées !

RAYMOND BOUYER



LA TRADITION CLASSIQUE DANS LE PAYSAGE

AU MILIEU DU XIX[e] SIÈCLE[1]



Les paysages de Paul Flandrin faisaient exception à cette âpreté chère au néo-classicisme. Le dessin y rassemblait, circonscrivait les choses en un réseau plein de souplesse : sous l'aspect tempéré, parfois un peu cendré et conventionnel du coloris, se découvraient une sensibilité délicieuse, l'épanchement d'une âme toute virgilienne. On retrouvait chez l'aide actif et dévoué d'Hippolyte la hauteur de sentiment propre aux compositions religieuses de celui-ci, la même candeur d'inspiration, la même piété, mais s'exprimant par les formes inanimées de la nature. Peu de temps après l'installation de son frère à l'École de Rome, en 1832, il était allé le rejoindre, et là, sous le regard intéressé d'Ingres, il avait, quatre années durant, multiplié les études d'après la cité antique et la campagne suburbaine, particulièrement les dessins où, sur le papier bleuté, sa mine de plomb subtile cherchait des harmonies et des cadences, poursuivait des transparences d'ombre. Puis, après une série de paysages à épisode, où les figures étaient unies aux lignes du site avec un art consommé et parmi lesquels sa *Lutte entre bergers* (de 1855), fut saluée comme un vrai chef-d'œuvre[2], se dégagea, devant les aspects plus intimes

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 259.

2. Au Salon de 1839, un grand paysage historique exécuté à Rome, *les Adieux d'un proscrit*, lui avait valu la médaille d'or. Deux autres peintures provenant aussi de son séjour en Italie, exposées en 1840, *les Pénitents de la campagne de Rome*, une *Vue de la villa Borghèse*, ne le cédaient en rien à leur aînée. Citons aussi sa toile célèbre, qui est comme un hommage des paysagistes de l'école classique au maître du genre : *la Promenade du Poussin sur les bords du Tibre* (Salon de 1843). Consulter *Paul Flandrin*, par Félix Thiollier (Saint-Étienne, 1893).

de la campagne française, sa prédilection pour ces paysages de silence, ces « solitudes » — *Dans le bois*, *Rêverie*, *Dans la montagne* — où le rythme des masses d'arbres au-dessus du déroulement aisé des plans étend une si berçante poésie.

Derrière ces artistes de haute originalité, suivait toute une cohorte de talents, à vrai dire fermes et distingués, mais — là apparaissent les limites du genre — à ce point dominés par l'identité des principes, qu'il n'est guère aisé de déterminer entre eux les différences. Tout au plus si aux énergiques, amateurs de fière ou sauvage nature, aux Bellel ou aux Saltzman, par exemple, se pourraient opposer les délicats, Buttura, Achille Benouville, Lecointe, Chevandier de Valdrome, chercheurs de souplesses et d'élégances dans les lignes, de suavités dans les harmonies, qui se plaisent, à l'instar de Paul Flandrin, aux grâces du *lucus* et de l'idylle antique.

Éliminer parmi les choses tout ce qui ne répond pas à un certain idéal de noblesse, et être trop uniquement dominé par le souci de tout amener à un absolu équilibre, c'est dépouiller la nature du charme de son imprévu, c'est risquer de réduire son image à une sorte d'épure géométrique. Le schéma que ces artistes en dégageaient, il fallait le reculer ensuite davantage dans les dessous de l'œuvre, derrière une apparence de vivante familiarité. Aussi Corot, Cabat, Français, Decamps, tentèrent-ils de jeter sur la rigidité classique l'attrayante broderie devant laquelle s'émerveillait leur amour du vrai ; ils ne s'élevèrent aux hautes architectures que dans leur curiosité d'appliquer à de grandes ordonnances leur connaissance approfondie du simple.

L'interprétation héroïque, il est vrai, s'était imposée à Corot dès ses débuts. C'était inévitable chez un élève de Victor Bertin. Mais de combien d'études à la fois délicates et précises il faisait précéder ces altières tentatives ! Les sécheresses du commencement (encore sensibles dans son tableau d'*Agar dans le désert*, de 1835) étaient arrivées peu à peu à s'attendrir, à se fondre dans l'air, la lumière, la vie. A deux ans de là, un *Saint Jérôme dans le désert* se faisait reprocher sa mollesse de facture ; heureuse mollesse, de s'écrier Paul Mantz, et qui annonçait un Corot nouveau ! Et d'année en année, de plus en plus, dans le *Silène*, *la Fuite en Égypte*, *Democrite et les Abdéritains*, *le Baptême du Christ*, *le Christ guérissant un*

aveugle (1834-1846), on ne savait quelle ombre vous retenait sous les grands arbres et quel souffle frais passait dans les branches; chaque objet, en même temps, sous la physionomie qu'il revêtait sur la toile, paraissait



Paul Flandrin. — La Solitude.
D'après la lithographie de Jules Laurens (Musée du Luxembourg).

avoir été pour le peintre un ravissement de plus; aucun ne lui avait été étranger, aucun n'avait été par lui indifféremment, machinalement rendu; on trouvait là qu'une âme avait été en communion de sympathie avec toutes choses: sur l'arbre, elle s'était éjouie avec la ramille qu'illuminait l'allé-

gresse fortuite d'un rayon : par terre, elle s'était, avec la fleurette, tendue du fond de l'herbe vers le réconfort d'un peu de serein ou de soleil : elle avait tour à tour vécu, à mesure qu'ils venaient solliciter le pinceau, que l'œil les découvrait et les saisissait dans la juste valeur de leur clarté, dans l'exacte relation avec leur entourage, la vie de tous ces riens multiples dont chacun tient sa partie dans la symphonie d'un coin de nature. Mais tout en s'abandonnant aux impressions simples, Corot n'en



L. CABAT. — LE LAC DE NÉMI ET LE VILLAGE DE GENZANO.

conserva pas moins jusqu'à la fin son primitif fond de solidité classique. Elle l'empêcha de renier la mémoire de son maître, tombé dans le discrédit, et le ramena fréquemment à ces principes de composition dont il avait été, à deux reprises, se pénétrer plus profondément encore à Rome et dans la campagne romaine. Dans ses envois aux Salons abondaient les interprétations conformes aux doctrines de l'Académie, thèmes historiques, vues et souvenirs d'Italie. Mais comme les vieux sujets reprenaient vie et intérêt par l'enrichissement de sa vision ! L'évocation historique se réalisait, non seulement par l'appropriation des sites, mais aussi par la poésie des



Phot. Braun, Clément et Cie.

COROT. — DÉMOCRITE ET LES ABDÉRITAINS (1841).

Musée de Nantes.

atmosphères délicieusement imaginées et senties, poésie surtout de sérénité, à laquelle les grandes pages décoratives de Puvis de Chavannes allaient donner tout son déploiement. Même aux figurations de la réalité, son imagination, cédant au traditionnel penchant des paysagistes français antérieurs, mêlait comme malgré elle les réminiscences des auteurs classiques ; sa mythologie, on l'a dit, était la personnification de l'esprit même des choses[1]. Et cependant il lisait peu, et ses connaissances en littérature étaient assez rudimentaires. Mais la nature, par l'effet de sa beauté toujours renaissante et demeurée comme aux premiers âges, faisait remonter la pensée du peintre à la jeunesse de l'humanité et l'amenait à une intuition, pleine d'enchantement, de la vie des temps antiques.

Dans ses débuts, Cabat, guidé par Camille Flers, le peintre des fermes et des pâturages normands, n'avait pas reçu cette empreinte académique. Il avait au contraire affecté un goût du simple et du direct presque provocant devant les indifférentes redites des continuateurs de Valenciennes. Quand il ne s'en allait pas au cœur du Berri ou de la Normandie chercher avec la pleine nature un commerce isolé, il se contentait de franchir la porte de Paris et de planter son chevalet là où, comme l'écrit Théophile Gautier, il commençait à entendre le coassement des grenouilles ; « une flaque d'eau entourée de joncs, sur laquelle penchait un saule écimé, une bonde d'étang, une route côtoyée d'un fossé où courait un ruisseau », une prairie égayée de pommiers en fleurs, une tonnelle de cabaret sur le bord d'un chemin, avaient été les sujets de ces toiles *Vue des rives de la Bouzanne*, *Un cabaret a Montsouris*, *la Mare aux canards*, *Vue du Jardin Beaujon*, *l'Étang de Ville-d'Avray*, qui avaient tant séduit par leur vérité familière aux Salons de 1833 à 1837. Devant chaque détail, il faisait preuve du même émerveillement naïf que son contemporain De Laberge ; l'enchevêtrement des ramilles était démêlé avec la curiosité d'un esprit neuf et primitif, les fermes terrains modelés jusque dans leurs dessous. C'était sincère et charmant, un peu sec et métallique seulement dans les feuillés, et, quand l'exemple de Constable, comme pour les *Jardins Beaujon*, n'était pas venu inciter aux franches verdures, un peu trop héritée de la manière des Hollandais, « d'une sobriété systématique, note Gustave

1. Fromentin.

Planche, qui présentait avec la sobriété naïve de Ruysdaël et d'Hobbéma une parenté singulière et frappante ».

En 1837, il part pour l'Italie. Ingres dirigeait alors la Villa Médicis : mais son enseignement si apprécié ne se limitait pas aux pensionnaires, il s'étendait à un certain nombre d'autres artistes français qui, venus pour se fortifier par l'étude des maîtres anciens, sentaient en même temps tout le profit qu'il y avait à tirer des préceptes de ce maître nouveau. Cabat dut trouver l'écho des principes ingresques en matière de paysage chez la plupart des paysagistes français qui travaillaient alors en Italie. L'un d'eux, Isidore Flacheron, était son commensal à Subiaco ; Buttura, un autre voisin de table [1], avec qui une certaine conformité d'esprit et de goût eût bientôt fait de le lier, était aspirant au prix de Rome (au prix de *paysage historique* institué depuis 1817), non indifférent par suite aux exemples venant de la Villa Médicis.

Il devait aussi rencontrer, dans ses explorations aux environs, Paul Flandrin, Achille Benouville, le frère du futur auteur de *Saint François mourant*, récent lauréat, de l'École des Beaux-Arts pour le paysage ; il put même trouver dans le premier une pieuse simplicité en harmonie avec les sentiments religieux qu'il sentait alors se développer en lui-même.

En effet, une intelligence d'un charme entraînant qu'il avait déjà eu l'occasion d'approcher à Paris, l'abbé Lacordaire, se trouvait dans la ville sainte, occupé à préparer, sous les auspices du Vatican, le rétablissement en France de l'ordre des Frères Prêcheurs ; il subit cet attrait qui devait agir pareillement sur un certain nombre d'autres artistes. De concert avec un jeune peintre, Besson, qui n'allait pas tarder à revêtir la robe de saint Dominique et devenir, au XIXe siècle, une sorte de Fra Angelico, il se pénétra des beautés de la région romaine. Là où il ne pouvait suivre son compagnon, celui-ci lui faisait parvenir des études qui lui résumaient le caractère des sites. Ils échangeaient leurs qualités dans un mutuel enseignement, et, s'il initiait son camarade aux jeux de la lumière, à la forme des nuages, à la structure des arbres, à la grâce et à la variété de la nature, de lui il prenait l'exemple de l'élévation du style [2].

1. *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, par Auguste Barbier. Dentu, 1832.
2. *Le R. P. Besson*, par E. Cartier. Paris, Poussielgue.

A son retour en France, son talent avait certainement perdu en charme naïf, en fraîcheur de coloris, mais avec de la noblesse il avait pris du caractère, c'est-à-dire que son dessin s'était élargi, que ses arbres notamment (comparez au Louvre *l'Étang de Ville-d'Avray* de 1833 et *Soir d'automne* de 1852), d'une facture desserrée, se profilaient en un tracé plus ornemental sur la belle fermeté coutumière de ses ciels. La réalité, moins



L. CABAT. — ÉTUDE D'ARBRES (BELLEVILLE, 1841).
Dessin à la plume lavé (Musée Carnavalet).

daguerréotypée, avait été amenée dans ses lignes, ses formes, ses teintes, à une impression générale de mélancolique solitude, toute propre à quelque évocation du passé — ou, plus précisément, des Saintes Écritures, car il y avait comme une muette adoration dans ce profond recueillement des choses, comme le geste de la prière dans l'inflexion de ces ramures. Mais, sous son pinceau, la transparence des effets, la fine notation des valeurs se trouvant trop souvent sacrifiées à la fermeté et à la précision des formes, sa maîtrise nouvelle apparaissait plus à l'aise dans de superbes dessins, d'ordinaire enlevés à la plume et à la sépia, où tout avait été

réuni en une observation rapide, la détermination du caractère, la sûreté de la forme, le sentiment de l'espace, pour atteindre parfois à une sorte de grandeur philosophique. C'était là un art qui, de sage et méthodique qu'il apparaissait déjà dans le rendu des impressions de jeunesse, était devenu, avec l'âge et les séjours en terre classique, sérieux, réfléchi, voué à traduire, comme quelqu'un l'a noté avec finesse, « on ne sait quel sentiment nostalgique du divin[1] ». Il invitait moins au rêve qu'à la méditation, mais pouvait n'être pas dénué d'une profonde signification pour des âmes viriles.

Le retour aux formes idéales n'aboutissait chez Français ni à cette pénétration, ni à cette solidité. Ici le pinceau était plus glissant et plus souple, l'œil restait plus superficiel. Le peintre, qui ressentait surtout la nature vive, fleurie, coquette, de Bougival et des bords de la Seine, ne chercha guère, durant ses séjours en Italie, à embrasser les grandes harmonies des horizons romains; ces harmonies se masquaient pour lui sous un désordre de tendre végétation, son goût se portait vers les terrasses élégamment ombragées des villas de la région. C'était un œil attentif à la gracilité de la feuille et de la fleur, aimant à s'enfouir, comme dans son tableau de *Daphnis et Chloé*, au sein des végétations foisonnantes, curieux d'ombres transparentes, se plaisant aux ciels à demi voilés, auquel convenaient les sites de lignes moyennes et de poésie plutôt familière ou idyllique. Le paysage historique devait naturellement tourner chez lui à une sorte de gracieuse, sereine et musicale rêverie : celle de ce *Bois sacré* de 1864, tout rempli de jeunesse et de fraîcheur sous sa naissante verdure, où mille fleurs s'épanouissaient dans le premier rayon d'un soleil printanier, celle de *l'Orphée* où, sous les belles silhouettes savamment équilibrées des arbres, s'enveloppaient dans une lueur lunaire, d'une suavité virgilienne, au premier plan, l'aède pleurant, et, dans le fond, la théorie recueillie des jeunes filles déposant des fleurs au tombeau d'Eurydice.

Mais peut-être y avait-il chez ces deux derniers artistes, quittant l'accidentel pour les conceptions générales, un certain manque de décision, une certaine lenteur, qui guindait celui-là ou laissait flottant celui-ci. Decamps réalisa, plus aisément, plus pleinement, cette difficile alliance de la vérité matérielle du détail à l'ampleur de la composition.

1. H. Mornand, *Ermitage*, juin 1894.

Au fond, c'était avant tout, par son goût pour la clarté et la gravité des ordonnances, un véritable classique. Si insistant que se montre en ses œuvres le modelé, ou provocantes les réverbérations du soleil, l'attention jamais n'est distraite de l'ensemble, à tel point cet ensemble, dès le premier abord, s'affirme dans la prédominance du dessin. Les leçons d'imposant équilibre qu'il avait prises devant le paysage d'Italie ou les vastes solitudes de l'Orient avaient plié son imagination ardente à une discipline du trait qui le gardait de fixer son analyse sur ces solidités massives et ces con-



DECAMPS. — LE LAC DE GENÉSARETH.
D'après la lithographie de Jules Laurens.

trastes lumineux qu'il aimait, avant de s'être bien défini à soi-même l'agencement linéaire du site. Bien faire ressortir l'unité générale dans ses traits caractéristiques, c'était se donner le droit d'insister davantage sur la nature propre de chaque chose. Decamps arrivait à réaliser ainsi des œuvres à la fois saisissantes par leur composition et attachantes dans leurs détails, autrement dit, à faire, sous la beauté de l'architecture, sentir la beauté des matériaux.

Ce sentiment de l'unité chez lui est particulièrement manifeste dans le paysage historique. Au lieu de figures se bornant à agrémenter quelque site de rencontre et à en souligner le caractère, l'œuvre paraît avoir été conçue

d'un seul bloc, et l'historien, le visionnaire des temps antiques semble avoir pris le pas sur le paysagiste. Où une mise en scène peut-elle être mieux proportionnée à l'événement que dans *la Bataille des Cimbres*? Le choc de peuplades, dans cette sorte de chaotique et gigantesque gradin qu'édifie l'ordonnance toute en vigoureuses parallèles, semble une conflagration du monde, et, du nuage lourd et opaque allongé sur la scène, l'Olympe ou le Walhalla paraissent se pencher vers l'issue du combat. Cette célèbre esquisse est seule au Louvre à représenter l'œuvre historique de Decamps. C'est cependant dans ces hautes images du passé (ses dessins sur l'*Histoire de Samson*, *Éliézer et Rébecca*, *le Christ traversant le lac de Génésareth*, etc.) qu'il eut l'occasion de donner le plus d'étendue à son talent, lequel paraît à l'étroit et un peu massif dans les petits cadres de tableaux de genre. On sait d'ailleurs combien il aspirait à obtenir de l'État de vastes espaces à décorer, où il aurait pu satisfaire son ambition du haut style — de ce style en considération duquel il vouait à Ingres un si grand culte qu'il regretta toujours de n'avoir pas été du nombre de ses disciples.

Ce n'est pas d'ailleurs seulement par les œuvres de ceux qui se sont ralliés à elle, que la tradition classique a été conservée à travers tout le XIXe siècle; on la voit parfois réapparaître chez les partisans les plus déclarés du naturalisme. « On retrouve, écrivait Philippe de Chennevières dans une belle *Lettre sur le paysage* adressée à Frédéric Henriet, on retrouve le culte passionné du Poussin et la pénétration de son esprit dans ce que notre école dernière a compté de paysagistes les plus sérieux, je ne parle pas seulement des systématiques, mais des indépendants tels que Cabat, Marilhat, Bellel, Decamps, J.-F. Millet et, si j'osais l'écrire, Courbet lui-même, sans qu'il s'en doute et surtout qu'il l'avoue. » Devant certains spectacles sévères et religieux de la nature, le dessin nécessairement se dégage, en effet, et étend son économie à toutes les parties de l'œuvre, les traits caractéristiques du site viennent dominer la broderie des accessoires; l'art familier d'un Daubigny se dépouille, mais pour se développer, comme dans les vues du *Vallon d'Optevoz*, en un austère agencement de souples horizontales où ce talent dénonce bien sa primitive pratique de la campagne de Rome; les pures sérénités d'un Harpignies rayonnent, comme dans *le Ravin de Cernay*, parmi un enchaînement rigoureusement

établi de fiers contours. Les labours de Millet eux-mêmes empruntent à l'esprit classique son ampleur et sa gravité, quand ils demandent à une belle découpure simple et grande d'horizon le fond auguste qu'il faut pour soutenir les fières silhouettes de leurs rustres. Figure et paysage sont à la même échelle : l'un par l'autre ils élargissent leur caractère,



HARPIGNIES. — LE RAVIN DE CERNAY-LA-VILLE.

à ce point que le tableau parfois se présente avec toute l'importance d'une synthèse d'humanité.

La peinture décorative moderne, en se plaisant aux harmonieux déploiements de paysages, allait offrir à la tradition classique et au néo-classicisme ingresque une occasion tout à fait appropriée à l'ambition de leurs principes. Ceux-ci étaient-ils bien applicables à de simples tableaux de chevalet ? A la toile volante, en effet, qui se place où il agrée le mieux

à notre sentiment, qui peut, comme le livre de chevet, tenir le rôle d'une âme à portée familière de la nôtre, conviennent ces coins de nature intime où l'artiste a concentré le plus délicat de sa sensibilité. Mais quand le grand dessin, l'ample équilibre des masses sauraient-ils trouver un emploi mieux justifié que mariés aux lignes d'une architecture? Imaginons se développant sur des pans de murailles l'ampleur des thèmes poussinesques; imaginons-les en même temps — avec la majesté de leurs ramures, la courbe large de leurs eaux sommeillantes, les fiertés ou les bercements de leurs lointains, avec leurs spectacles de la vie humaine enveloppés dans ce grand sentiment de la nature — affranchis des noires opacités qui les alourdissent, allégés, aérés, frissonnant de cette vie de lumière que nos yeux subtils d'aujourd'hui voient s'épandre sur toutes choses et discernent, expirante, dans la transparence des ombres...

Les calmes synthèses des temps présentées par Puvis de Chavannes dans leur association avec les contrées sont là pour nous y aider, et peut-être même leur devons-nous de mieux comprendre le vieux maître. A l'évocation par le langage des formes et des lignes s'est trouvée adjointe l'évocation par la magie du jour. L'œuvre du décorateur a été la transformation logique du genre au sortir d'une époque de rajeunissement poétique et d'enrichissement visuel. D'autre part, qu'eût-il fallu à la doctrine d'Ingres dans son application au paysage, par exemple, par un d'Aligny, pour se garder de la froideur tout en présentant la nature sous un aspect calme et durable, tout en se privant des contrastes violents, des chaleureux accents de la pâte? Que manquait-il à ce ton tranquille et digne, à ce coloris *en gris*, tant reproché, dont Théophile Gautier s'amusait à découvrir l'anagramme dans le nom même du maître, si ce n'est d'être converti en quelque aération radieuse et coulante? Qu'y a-t-il enfin de plus conforme à la dignité du « ton historique », à la noble réserve du gris, que cette clarté d'argent, égale, infinie, dans laquelle le poète du *Bois sacré* a baigné ses figurations?

Prosper DORBEC





« LES PARABOLES » D'EUGÈNE BURNAND[1]

M. Burnand n'est pas à son début en matière de peinture religieuse. Après avoir, autrefois, exercé son pinceau dans l'évocation tour à tour grandiose ou idyllique de vues alpestres et de scènes campagnardes, après avoir donné la mesure de son sens poétique et de sa faculté d'assimilation dans l'illustration de *Mireille* de Mistral, il s'est attaché de préférence à des sujets bibliques ou empruntés à la vie des saints. Son *Saint François bénissant un troupeau de moutons* est resté gravé dans la mémoire de nous tous qui l'avons admiré au Salon du Champ-de-Mars. A ce premier essai ont succédé *les Disciples* (musée du Luxembourg), *Jésus à Béthanie*, *l'Homme de douleur*, *la Prière sacerdotale*, *la Voie douloureuse* et d'autres compositions, dans lesquelles l'artiste a affirmé son talent et sa foi.

Les *Paraboles* marquent une nouvelle étape dans cette carrière si féconde, dont le développement logique et serré suit son cours sans cesse ascendant. L'artiste et le chrétien se sont unis, chez M. Eugène Burnand, pour pénétrer, par delà les actes du Christ, jusque dans l'esprit intime de ses paroles, et rendre le sens éternellement vrai de la forme poétique sous laquelle le Souverain Maître aimait à envelopper sa pensée.

Dans l'accomplissement de sa tâche, M. Burnand s'est affranchi des

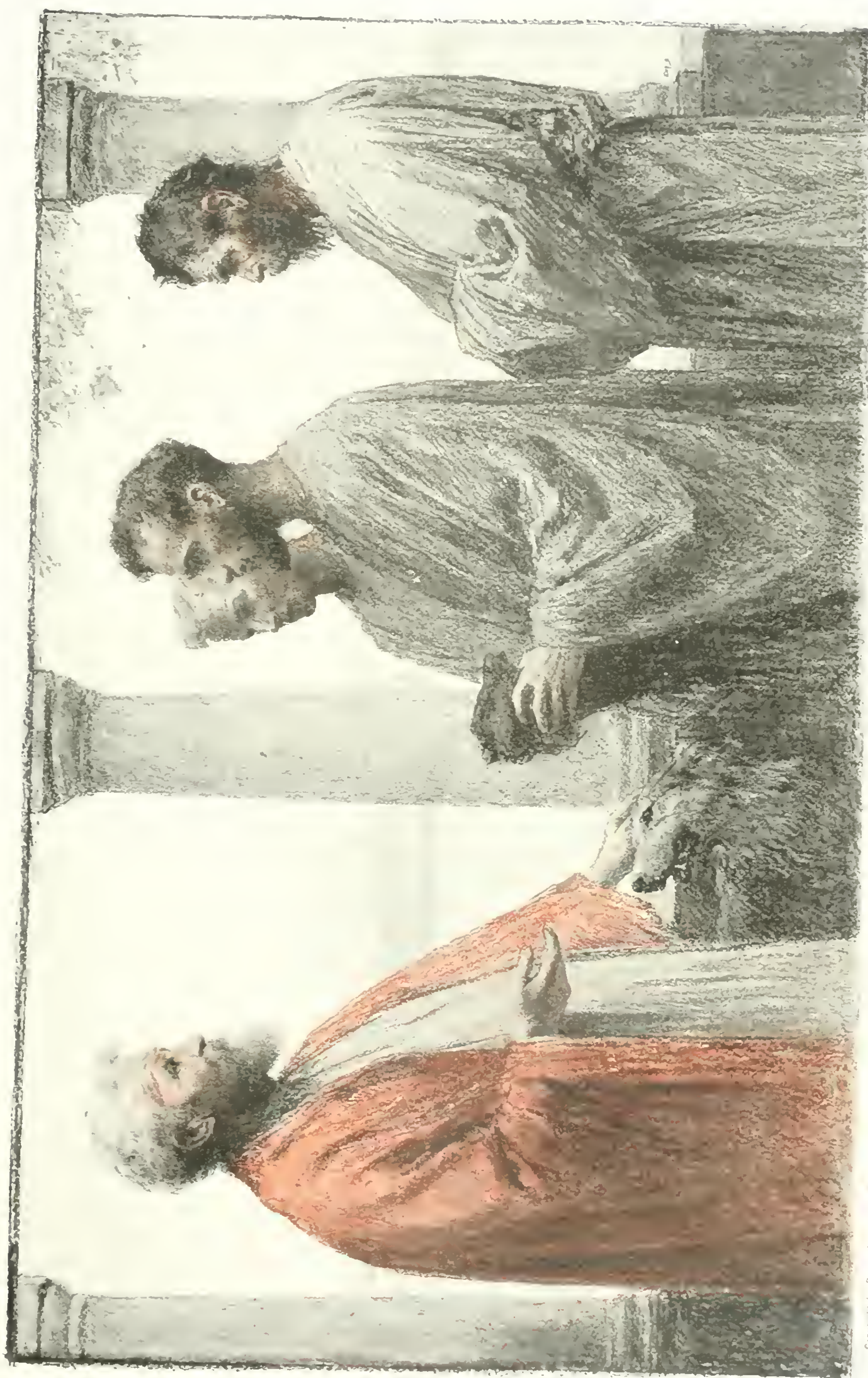
1. *Les Paraboles*, illustrées par Eugène Burnand. Préface par André Michel. 1 vol. gr. in-4° jésus, 62 gravures dans le texte, fac-similé de compositions aux trois crayons, et 11 planches hors texte en héliogravure.

entraves scéniques qu'impose à la peinture la recherche de la couleur locale. Point n'est besoin de parcourir la Palestine, d'étudier les costumes et les types orientaux, de mettre en action des personnages dont les traits, les habitudes et les gestes, répondent au peuple parmi lequel vivait le Christ, pour nous rendre d'une façon vraisemblable et touchante les faits racontés dans les Évangiles. Ce qui importe, dans cet ordre de représentations, c'est de résumer, sous une forme émouvante et réellement artistique, les données essentielles du récit. L'art et la pensée doivent être d'accord et se confondre à tel point que, tout en exprimant une idée attachante, l'art se justifie par lui-même. C'est ce que Burnand nous semble avoir su exprimer dans les soixante-treize dessins rehaussés de sanguine qu'il a consacrés aux *Paraboles*.

Sa mise en scène est simple et parfaitement claire. Le paysage et l'architecture se réduisent à des motifs discrets qui mettent en valeur, sans absorber l'attention, les gestes et surtout les physionomies. Tout en subordonnant le détail à l'ensemble, notre artiste soumet tous les éléments de sa composition au contrôle de la nature et du modèle vivant. Dans les paysages, même les plus sommairement esquissés, nous saisissons les vibrations de la lumière, nous respirons une atmosphère de plein air et de chaleur. Ses types sont frappants de vie et de vérité, leurs expressions et leurs gestes traduisent l'action d'une façon nette. Toute pose disparaît devant la sincérité, devant la spontanéité immanente du trait.

Une évocation, qui sert de prélude à la série, et dans laquelle se résume l'esprit de l'ensemble, nous offre l'image du Christ adossé à un arbre séculaire et s'adressant à quelques-uns de ses disciples pittoresquement groupés autour de lui. Une vue de rêve et de lumière plonge sur l'horizon vaporeux d'un lac. Le Christ, bien que mis en valeur et séparé du groupe, est semblable à ses disciples ; c'est Dieu fait homme qui s'adresse à ses frères.

Jetons les yeux sur les illustrations suivantes, et, pour plus de clarté, divisons les sujets en catégories auxquelles peuvent être ramenées les pensées maîtresses du peintre. Nous passerons ainsi en revue quelques scènes dramatiques dans lesquelles la passion se manifeste, soit par des gestes violents, soit par la physionomie reflétant le trouble



de l'âme. Ensuite, défileront les épisodes narratifs où le paysage joue un rôle prépondérant. Nous serons ainsi transportés sur les bords de la mer, dans les champs fertiles, dans les plaines brûlées du soleil ou couvertes de végétation et d'ombrages. Puis viendront des scènes de caractère, des figures parlantes, s'adressant à l'imagination et au cœur. Enfin, des sujets gracieux nous feront apparaître l'innocente enfance, le charme de la jeunesse et l'intimité de l'affection paternelle.

Parmi les scènes qui font revivre un drame intime, une des plus impressionnantes est *le Festin des noces*. Des convives sont attablés dans une salle gothique éclairée de mille lumières. Le maître, un majestueux vieillard, s'approche de l'invité, qui n'a point la tenue de fête, et le questionne. Le malheureux baisse la tête et rentre en lui-même : on le sent en proie à un combat intérieur qui le rend conscient de son indignité. Ainsi, l'artiste ne s'en tient pas seulement à la lettre, mais pénètre dans l'esprit de son sujet, dont il indique — sans forcer la note — l'application à notre vie spirituelle.

De beaux effets de contraste nous apparaissent dans les sujets où le peintre a serré de près l'opposition de deux figures. Par exemple, dans *le Juge inique* mis en regard de la veuve qui l'implore, dans *l'Econome infidèle* et dans *le Débiteur insolvable* qui supplie son créancier d'avoir patience envers lui, nous sommes saisis par l'ampleur et la netteté du faire. *Les Ouvriers de la onzième heure* nous font assister à une de ces luttes si fréquentes aujourd'hui entre patrons et ouvriers. Les types, les gestes sont merveilleusement rendus, et, dans le tumulte, le peintre conserve cet équilibre que lui assure sa conception élevée de l'art.

A côté de ces sujets, où l'intérêt réside dans l'action, nous voyons le drame intérieur agiter l'âme du *Fils prodigue*, caché derrière un arbre et apercevant, à travers la forêt, la maison de son père rayonnante de lumière. Plus loin, nous assistons à l'impatience du père, qui, du haut de sa terrasse, guette l'arrivée de son fils et parcourt d'un œil inquiet la contrée lointaine.

Dans cette catégorie d'émotions profondes rentrent deux figures isolées, l'une *la Vierge folle*, désespérée de voir sur elle se fermer la porte du paradis, l'autre *le Prisonnier*, dont l'amère tristesse fait allusion aux paroles du Christ : « J'étais en prison et vous ne m'avez pas visité ».

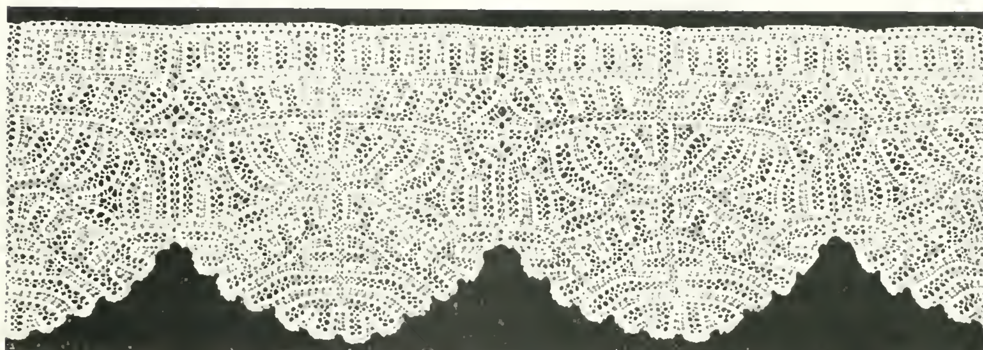
Que dire des paysages si variés qui séduisent nos regards par leurs champs cultivés (*le Semeur*), par des vues étendues sur une contrée de vignobles, de lacs et de montagnes (*le Vigneron retranchant le sarment qui ne porte pas de fruits*), par leur plantureuse végétation (*le Grain de moutarde*) ou par leurs ombrages (*le Bon berger*), si ce n'est qu'on sent vibrer, dans les lignes comme dans la lumière, l'âme d'un artiste qui a su rendre, dans ses œuvres antérieures, avec un égal accent de sincérité, la grande poésie des Alpes neigeuses et les plaines ensoleillées de la Provence ? Plus loin, il nous conduit au bord de la mer, où il évoque les flots mugissants fouettés par la tempête (*la Maison bâtie sur le roc*) et le dur travail du pêcheur.

Dans la parabole des *Talents* (voir notre planche hors texte), un cadre étroit, et cependant imposant par la simplicité des lignes et l'harmonie de la mise en scène, réunit des types caractéristiques. L'ampleur du geste désigne d'emblée le Maître ; les serviteurs capables et fidèles se distinguent de leur camarade indigne par leurs attitudes fermes, leurs profils nets et leurs regards assurés.

Nous pourrions pousser plus loin la revue de ces épisodes dans lesquels l'art enveloppe de son charme et de sa lumière l'autorité de la pensée religieuse. Bornons-nous à ces quelques exemples. Ils suffisent à mettre en évidence le cachet à la fois nouveau et profondément sincère de cette œuvre, à laquelle M. André Michel a attaché son nom par une préface. L'apparition de ce volume nous prouve que l'art religieux, si malmené par la plupart de ses adeptes modernes, n'est point uniquement chose du passé. Notre époque — on le voit — est encore à même de le cultiver honorablement lorsqu'elle s'en remet aux soins d'un interprète capable de penser en chrétien et d'agir en artiste.

C. DE MANDACH





DENTELLE A L'AIGUILLE (XVIe SIÈCLE)

LA COLLECTION DE DENTELLES JOSÈ PASCO

LA Chambre de commerce de Lyon vient d'enrichir son musée historique des tissus d'une collection très particulière de dentelles, collection imprévue, véritable révélation d'un coin bien peu connu encore de l'art du pays producteur : l'Espagne. Les spécimens en sont, en effet, en majorité espagnols. Or, on sait que jusqu'ici nous n'avions d'édification un peu nette que pour les dentelles d'Italie, des Flandres ou de France. Ici les monuments évoquent, certes, les mêmes procédés. Aiguille ou fuseaux ont également servi à leur fabrication, de telle façon même, qu'à un premier examen de chaque pièce isolée, l'idée d'une main-d'œuvre vénitienne, bruxelloise, alençonnaise, peut venir à l'esprit, ou bien que quelque valencienne, maline ou binche, les a jadis ouvrées. Mais de l'ensemble se dégage un caractère original incontestable, très différent de ce que nous connaissons. Les pièces de la collection, plus de trois cents, affirment une entente à part du décor, des partis pris d'exécution étrangement primesautiers, libres, robustes, auxquels ne nous avait pas habitués la maitrise raffinée et précieuse des dentellières dont nous avons pu davantage et communément examiner les œuvres.

D'ailleurs, c'est en Espagne que la collection a été longuement sélectionnée par le vendeur lui-même, homme de grand goût, artiste de talent,

professeur à l'École des beaux-arts de Barcelone, M. Josè Pasco. Il a bien voulu la distraire des trésors d'art décoratif savoureusement accumulés chez lui, non seulement pour sa joie et son édification personnelles, mais aussi en vue de son enseignement. Aussi bien sera-ce une rare bonne fortune pour nous, pour les spécialistes en général, qui allons pouvoir désormais étudier à notre aise, et par suite corriger peut-être, étant mieux avertis, les assertions de Venise et de Bruxelles, qui revendiquent le mérite de l'invention de la dentelle.

Tous les genres sont ici représentés. La matière première n'est plus seulement de lin. Le chanvre, l'agave, la soie, les métaux précieux s'y allient souvent, colorant ces dentelles, qui, par conséquent, ne sont plus seulement des broderies blanches.

On doit pouvoir déterminer de véritables écoles : Castille, Aragon, Andalousie, Catalogne. La collection Pasco sera, c'est probable, le point de départ de classifications nouvelles. La critique des dentelles précieuses, conservées un peu partout dans les trésors de l'Espagne, viendra les préciser, le jour où quelque érudit voudra bien s'atteler à cette besogne. M. Pasco possède déjà de précieuses indications. Il croit devoir faire remonter quelques pièces à l'époque des rois catholiques, et il est incontestable, par ailleurs, que beaucoup de dessins évoquent l'influence moresque immédiate. On s'accorde à dater des temps glorieux de l'Islam, quantité de broderies; il n'y aurait rien d'impossible à ce que la vraie dentelle, aiguille ou fuseaux, ait été connue des Musulmans. De ceux-ci les Espagnols auraient appris directement la technique, avant même que l'Italie n'ait songé à exploiter les procédés dont elle se prétend l'inventeur, sans faire d'ailleurs remonter l'idée de la broderie « en l'air » plus loin que la fin extrême du xve siècle.

Mais qu'on réfléchisse à ceci : on conserve à Barcelone une amicte en dentelle d'or à l'aiguille, du xive siècle, ayant appartenu à la quatrième femme de Jaime II d'Aragon, Elisenda de Moncada. Par ailleurs, un savant historien de l'archéologie espagnole doit publier bientôt, du moins m'en a-t-on donné l'assurance, un inventaire de 1469, relatant les dépenses occasionnées par le mariage d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand. Or, cet inventaire mentionne et décrit, paraît-il, de véritables passements à l'aiguille et aux fuseaux. Nous aurions là alors une date précise, constatant

l'antériorité de l'Espagne sur l'Italie et les Flandres, et renversant, par conséquent, les légendes généralement accréditées.

En dehors de ces considérations historiques, qui sont loin d'être

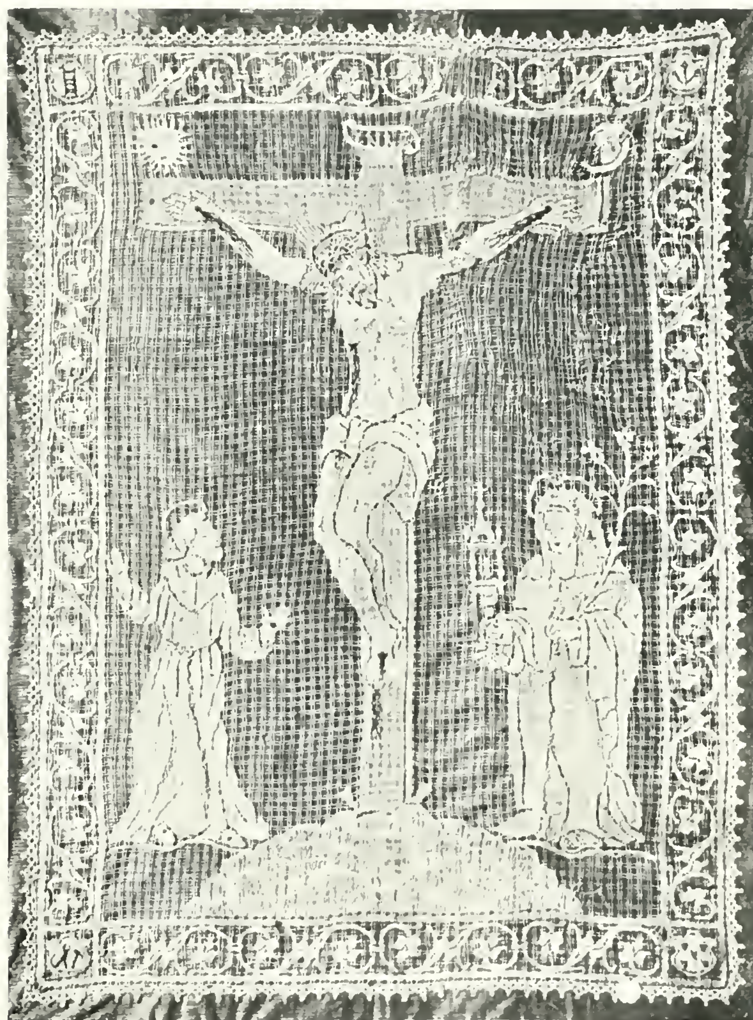


Fig. 1. — Filet brodé avec rehauts polychromes (XVIe siècle)

négligeables, et que doit nous suggérer l'étude de la collection Pasco, celle-ci nous offre des occasions plus immédiates d'intérêt, par l'importance exceptionnelle de quelques-unes de ses pièces, qui ont dû être

exécutées, ce qui est toujours rare à constater pour les dentelles, en vue d'une destination bien déterminée. Nous ne sommes plus alors en face des produits dus au génie d'une collectivité, dirai-je, émanant de milieux producteurs replaçant les formules décoratives et le métier qui caractérisent sa spécialité sans préoccupation précise de l'usage à venir. Ici, la composition du dessin dénote un emploi particulier, et parfois ce dessin, très crâne de lignes, très savant d'arrangement, révèle le travail initial d'un véritable artiste créateur, ayant donné le carton spécial en vue de cet emploi, et seulement pour cet emploi. Telles ces dentelles, probablement uniques, à monogrammes, à inscriptions, à pièces de blason, ou à sujets animés douloureux ou triomphants. La pureté des lignes rappelle ici parfois celle des meilleures tapisseries. Généralement les sujets en sont pieux. Nous sommes en Espagne, où l'art ne servit guère que l'autel. Sa main-d'œuvre, probablement toute monacale, a pu se permettre des libertés d'exécution que l'œil d'un surveillant d'atelier ordinaire de dentelles n'aurait pas su autoriser. Dans la circonstance, il en résulte un charme supérieur, dû à la conviction ardente des exécutants. La perfection du point, tant admirée dans les œuvres italiennes, flamandes ou françaises, cède devant ce primesaut de l'artiste croyant, qui va au but fièrement, sans cette recherche d'habileté manufacturière du spécialiste trop étroitement surveillé, mais avec son âme pieuse, pour laquelle le travail est une prière.

N'est-ce pas le cas pour cette pièce représentée dans la figure 1 ? C'est un Christ en croix, entre saint François et sainte Claire. Sur un fond de filet à mailles carrées, alternativement grandes et petites, la scène est brodée à l'aiguille au point de reprise. Le travail est robuste, sans vaine habileté. Le dessin initial est relativement savant. Les têtes sont expressives, douloureuses ou extatiques. Des festonnages à la couronne d'épines, aux cordelières des religieux ou à la base du calvaire, donnent quelque peu de relief. Des saintes blessures coulent des fils de soie cramoisis, qui rougissent également les lèvres des saints. Les trois clous du crucifix sont indiqués en bleu. En bleu aussi les instruments de la Passion enfermés dans les écussons d'angle. Toutes ces taches de couleur sont d'une discrétion impressionnante ; l'ensemble est une émouvante œuvre d'art. J'ajoute que le style général, celui de l'encadrement en particulier,

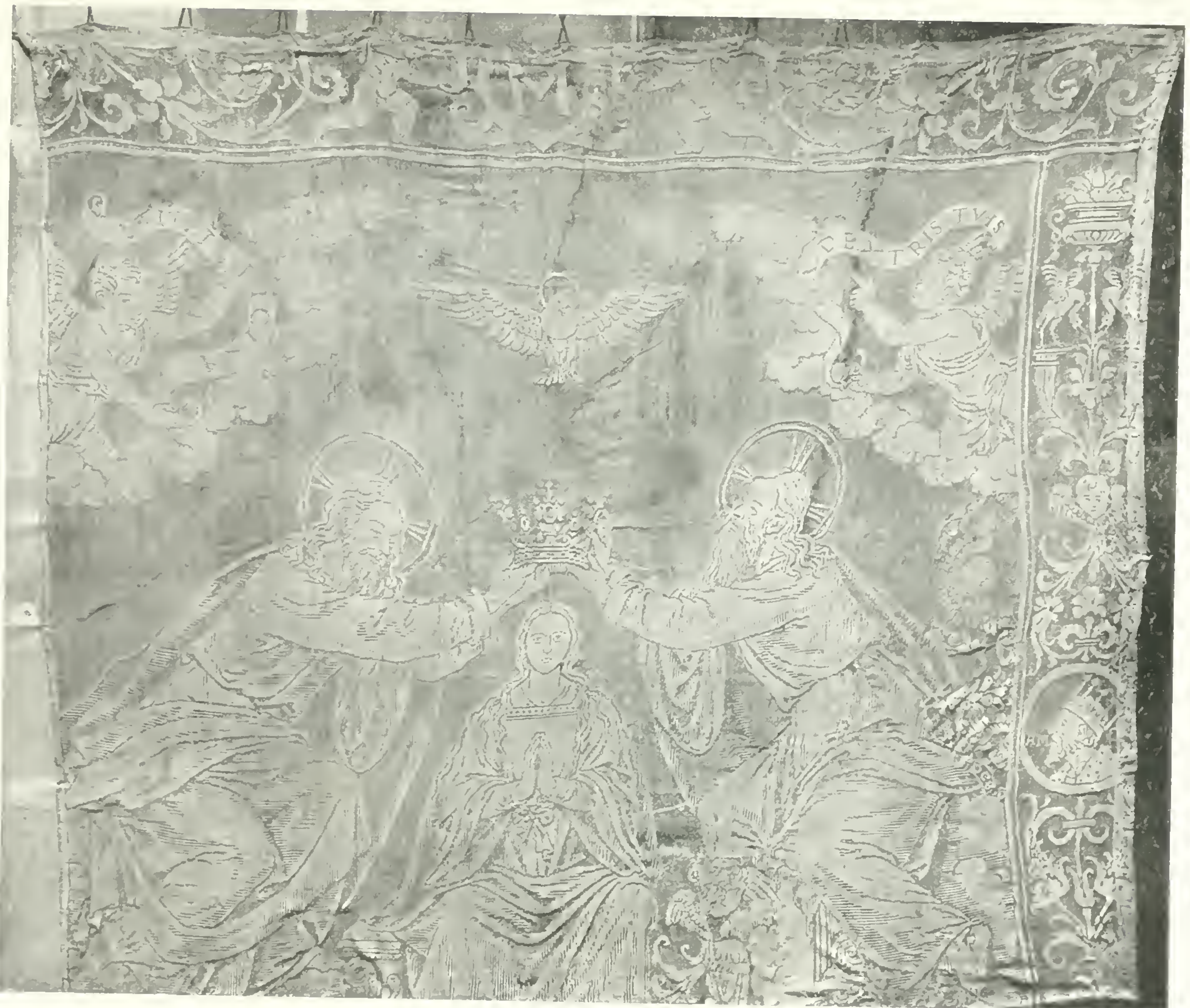


Fig. 2. — Grand filet brodé représentant le Couronnement de la Vierge (xvie siècle).

paraît dater cette pièce du milieu du XVI[e] siècle environ. Elle mesure 0m57 sur 0m67.

La figure 2 et une seconde broderie, dont nous ne donnons pas ici de reproduction, représentent des monuments peut-être uniques, par leurs dimensions inusitées et aussi par la perfection de leur interprétation artistique. La pièce de la figure 2 (Couronnement de la Vierge) mesure 2m45 sur 2m75; l'autre, du même genre (monogramme AM entouré d'anges et de chérubins), mesure 2m20 sur 3m30. C'est dire que les personnages représentés sont à peu près de grandeur naturelle. Dans les deux pièces,

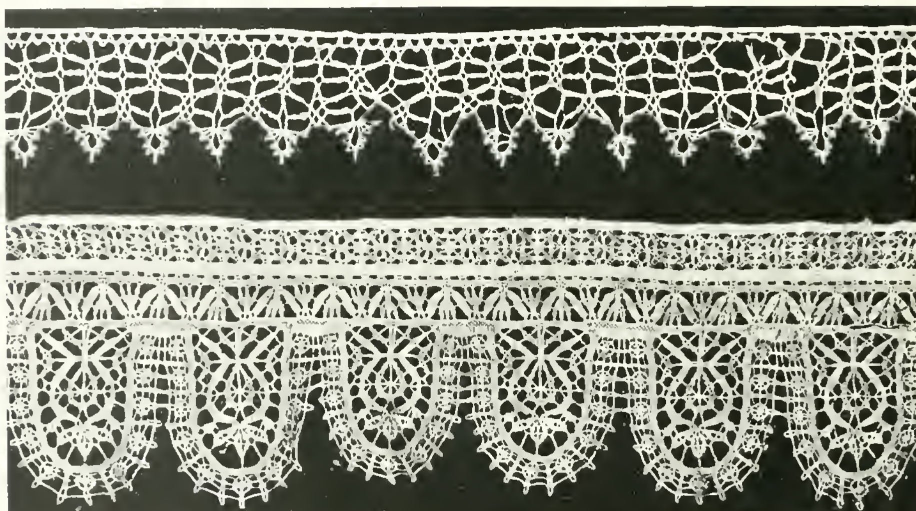


Fig. 3. — Dentelles a l'aiguille (XVI[e] siècle).

les nus, têtes, mains, pieds, sont du dessin le plus adroit. L'indication des plis des costumes est surprenante de justesse et de sobriété. Il est impossible de pousser plus loin la science de l'abréviation artistique. L'ensemble a une noblesse incomparable. La technique ne relève en somme que du simple filet brodé en reprise. Je ne connais rien, je n'ai jamais entendu parler de rien de semblable. Les bas manquent malheureusement, sans rien enlever pourtant à la majesté de ces deux morceaux. Je les crois également du XVI[e] siècle ; leurs bordures, en tout cas, l'indiqueraient.

Du XV[e] siècle datent probablement quelques pièces. L'une, très précieuse d'exécution, à petits motifs de rosaces rayonnantes inscrites dans

des carrés, se mélange de lin et de parties or qui la barrent ou la quadrillent tout en répétant le même dessin. C'est un travail tout à l'aiguille. L'inspiration est directement moresque. Elle dut être le principe de

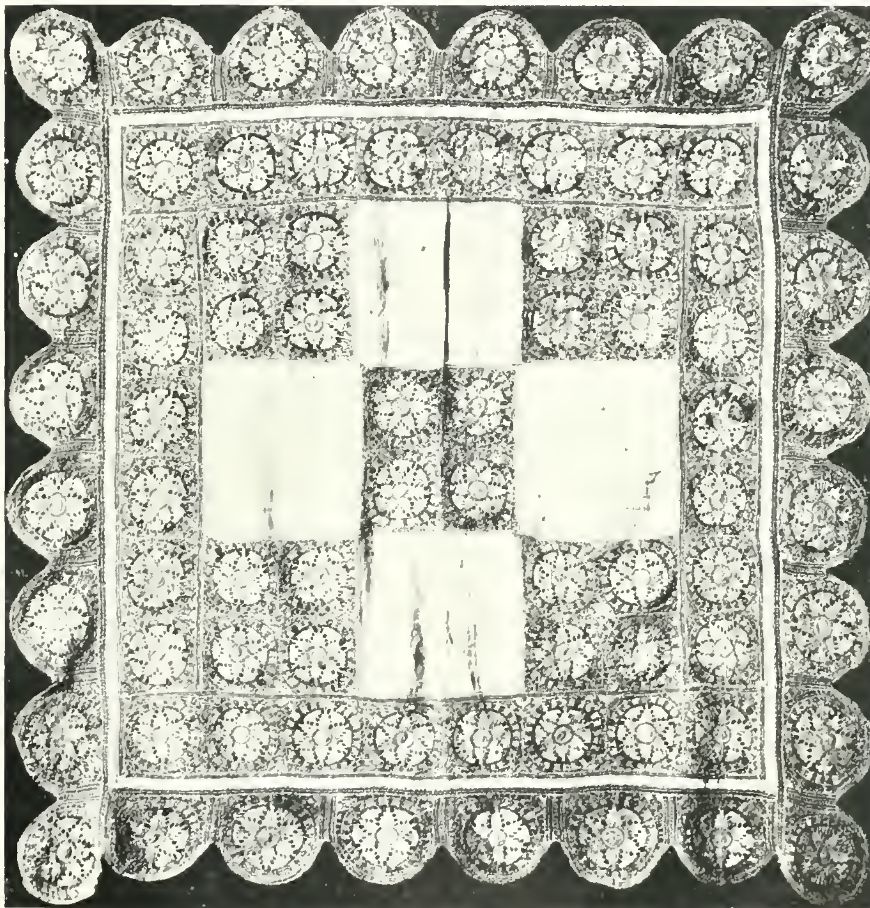


FIG. 4.

NAPPERON, TOILE BLANCHE ET DENTELLE A L'AIGUILLE EN FIL BIS (XVIe SIÈCLE).

toute une famille de dentelles à l'aiguille, dont la tradition s'est perpétuée en Espagne, et qu'on exploite encore dans quelques pays américains, jadis colonies espagnoles. La figure 4 donne un exemple délicat de ce genre. Le fil de lin en est d'un joli bistre clair, couleur que l'on retrouve souvent, d'ailleurs, dans d'autres spécimens de la collection.

Du XVIe siècle, plusieurs types m'ont retenu, tant à l'aiguille qu'aux fuseaux. C'est d'abord une suite de ces fameux passements dentelés, à découpures aiguës, qu'on rencontre évidemment un peu partout, dans tous les centres de fabrication, mais qui, ici, révèlent leur origine espagnole par la préparation spéciale de la matière première, beaucoup plus raide, comme empesée, faite de fils plus tordus peut-être, mais ayant aussi des qualités de coloration persistante, écrue ou jaunie artificiellement, très caractéristique (fig. 3). Ces passements sont en lin, en chanvre, en agave,

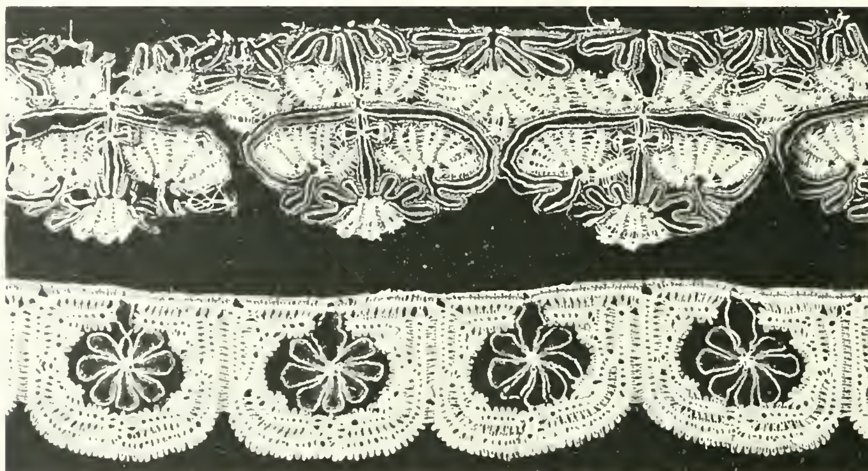


Fig. 5.
Dentelles à l'aiguille en lin et soies polychromes (XVIe siècle).

en or ou en argent : en soie aussi, et même polychromes, comme dans la figure 6.

Un carnet rare contient sur ses feuillets de parchemin des échantillonnages de diverses dispositions à décor arabe, dans le genre macramé. Il est du XVIe siècle.

C'est au XVIe siècle aussi qu'on a dû commencer à faire aux fuseaux ces dentelles à enroulements symétriques fleuronnants et trapus, ayant de grandes analogies avec les dentelles dites actuellement dentelles russes (voir l'en-tête de l'article). La quantité d'exemples que contient notre collection éloigne toute idée d'importation. Par ailleurs, la polychromie très espagnole de quelques spécimens affirmerait à elle seule l'origine

(fig. 5). De même, des animaux habilement silhouettés du même trait que la floraison irréelle, vague souvenir du homa, de chaque côté de laquelle ils s'affrontent, rappellent le vieux travail arabe persistant au sud de

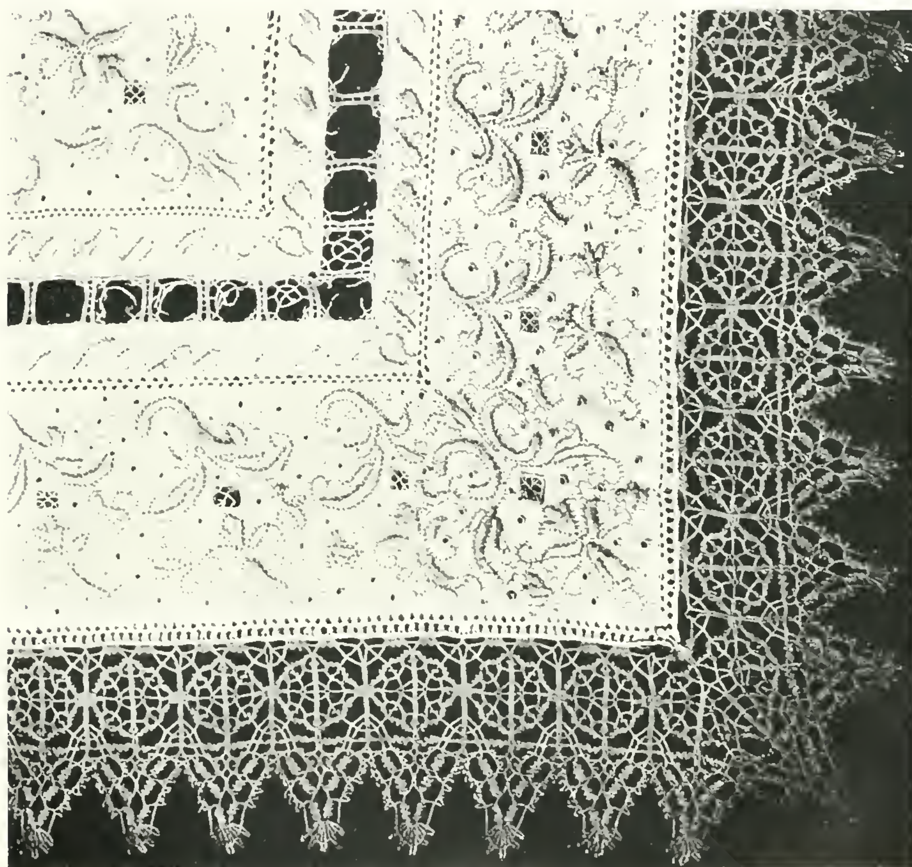


Fig. 6. — Coin d'un grand tapis de table en soie blanche brodée en jaune et bordée d'une dentelle de soie verte et rouge (xvi[e] siècle).

l'Espagne, où on a dû le concevoir. La pièce que je reproduis (fig. 7) est en soie.

La figure 8 reproduit une dentelle de soie bise dont la hauteur est de $0^{m}46$. Elle semble bien interpreter le gout de la fin de la Renaissance. Je ne connais rien de semblable ; c'est là évidemment encore un monument rare : je doute qu'on puisse en trouver de similaire en dehors de l'Espagne.

Dans la collection Pasco, je retrouve des compositions dont le répertoire de détails décoratifs est le même, et qui, pour moi, sont également de la fin de la Renaissance. Peut-être pourrait-on ici assigner une origine catalane : certaines ferronneries du pays ont le même dessin.

A la fin du XVIe siècle et dans la première moitié du XVIIe persiste un détail particulier d'expression des lignes courbes, dont je trouve plusieurs exemples parmi les dentelles de la collection Pasco. Il s'agit de cette façon un peu brutale dont se cassent ces lignes, qui paraissent faites de sections polygonales. Cette particularité est très fréquente dans les tissus

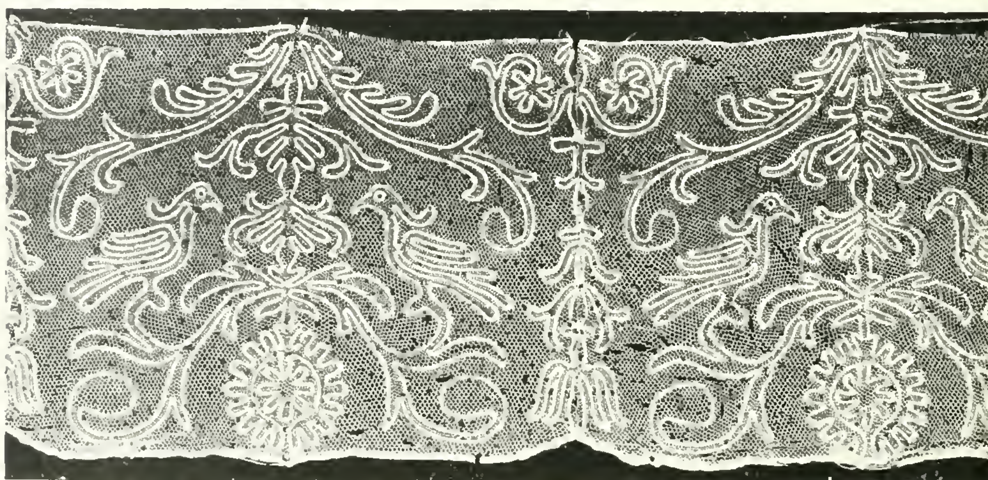


Fig. 7. — Dentelle aux fuseaux en fil de soie jaune (XVIe siècle).

contemporains du pays ; il en résulte un cachet original caractéristique de l'Espagne, qui ne peut tromper un œil averti.

Les dentelles d'or et d'argent se présentent sous différents aspects. Celles du XVIe siècle, qui n'ont pas de reliefs, sont faites ordinairement de fils à enroulements de métal plat sur âme de soie. Au XVIIe siècle, des nattages bouclés, faits des mêmes fils, dans lesquels s'enchevêtrent des lames parfois larges, donnent une impression d'épaisseur opulente : les saillies y continent les méplats des lamés ; ceux-ci eux-mêmes se frisent par suite du travail qui les lie au reste, ou par suite du mouvement du dessin, accrochant partout des lumières brillantes, scintillantes, dans le milieu assourdi des fils ronds tressés — témoignage du luxe ronflant de

l'époque qui a vu naître les dentelles à gros reliefs de Venise. Des fils de soie, généralement noirs, ajoutent, dans certains cas, des taches qui corsent et font ressortir l'abondance rutilante de l'ensemble. Aiguille et fuseaux mélangés concourent souvent au travail.

A la fin du XVIIe siècle, les dentelles d'or tendent à plus de légèreté : c'est le temps, d'ailleurs, où toutes les dentelles se féminisent. La fleur se détache sur des réseaux réguliers ; les mailles de ces réseaux de fond sont variées, et faites d'un fil plus fin, quand même il n'est pas en soie,

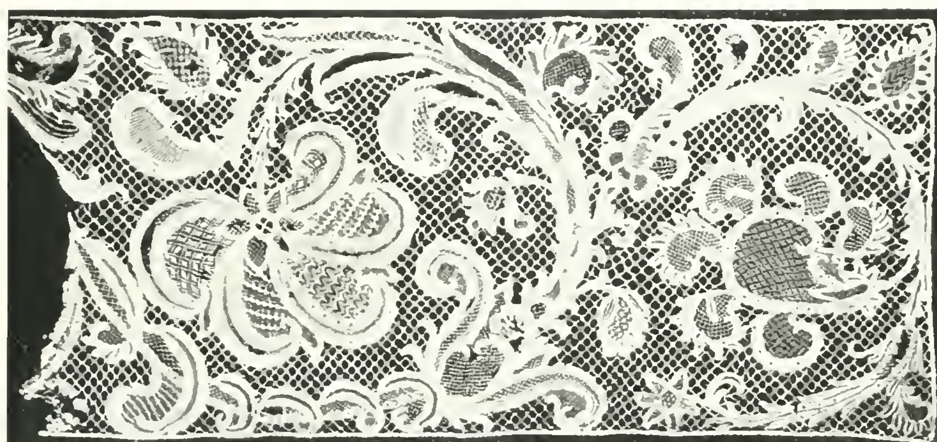


FIG. 8. — DENTELLE AUX FUSEAUX EN FIL DE SOIE BISE (COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE).

ce qui arrive surtout à mesure que le XVIIIe siècle avance. Le décor très clair est, ou bien tout métal, ou niellé de soie s'ajourant, ou se toilant (fig. 9).

Certes, je ne veux pas dire que l'Espagne ait eu le monopole de ces dentelles d'or et d'argent. On en fit beaucoup au centre de la France, particulièrement au Puy, à Aurillac. On en fit à Venise, mais leur luxe correspondait trop bien à la compréhension spéciale de l'Espagne pour que l'activité de la fabrication n'y ait pas été créatrice autant qu'intense.

Quelques devants-d'autel sont d'une exécution particulière. Leur étude s'imposera ; pour l'instant, je ne saurais rien en dire, sinon que leur composition s'équilibre bien, et qu'elle dénote des recherches décoratives très franches et très solides. Ce sont là encore des travaux de convaincus

habiles, plutot que de spécialistes professionnels. Leur âge sera à déterminer.

Faut-il penser aussi que ces beaux points de Venise ont eu leurs reliefs brodés à Venise ou en Espagne ? Faut-il retrouver ici ce particularisme orgueilleux ou pratique, qui les faisait nommer chez nous point de France,



Fig. 9.
I. Dentelle or et soie (XVIe siècle). — II. Dentelle d'or (XVIIe siècle).
III. Dentelle or et soies polychromes (XVIIIe siècle).

du temps où Colbert, aidé d'ouvrières italiennes, les faisait copier dans les fabriques d'Alençon, qui de même les fait encore appeler point de Bruxelles par les bons Flamands jaloux de leurs pastiches ? Peu importe, la collection Pasco en contient quelques beaux exemples qui ne nous apprennent rien, à la vérité, mais que je ne pouvais toutefois omettre de citer.

L'idée d'une main-d'œuvre ibérique, dans ce qui pourrait paraître

provenir d'une aiguille française ou flamande, est plus sensible à cause des décors alourdis. Pour les binches, les valenciennes ou les malines, le doute n'est pas possible. L'aspect seul a subsisté ; fleurs et fonds sont compris tout autrement, et les caractéristiques espagnoles sont ici manifestes : carrure



Fig. 10. — Dentelle espagnole genre malines (commencement du XVIIIe siècle).

plus robuste des formes, liberté d'exécution, qui pourraient paraître le fait d'une technique inférieure, mais qui sont bien plutôt le résultat de l'état d'esprit de l'ouvrier plus désireux d'effets saisissants que de perfection industrielle. Et la chose s'explique parce que nous sommes, je le répète, en pays essentiellement religieux jusque dans son luxe, où suffisent les dessins puissants, lisibles dans les pénombres des chapelles, le recueil-

lement et l'ondulation des processions, malgré l'éloignement de l'officiant éclairé de la lumière tremblotante des cierges. Les fils mêmes les plus ténus n'approchent évidemment pas de la régularité si troublante de ceux qui proviennent des centres plus connus, mais leur irrégularité même donne un je ne sais quoi de vibration pittoresque aux toilés, que je ne vois pas dans les dentelles de Flandre ou de France. La composition présente de notables différences, s'inspirant de l'art du pays lui-même. La technique enfin doit présenter des variantes qu'un spécialiste découvrira à l'analyse. La fleur d'une maline est toujours cernée de son fils plus gros, mais le réseau est-il bien celui de Malines? Le beau rabat dont je donne la reproduction (fig. 10) ne justifie-t-il pas cette observation?

J'arrête ici ces quelques notes, qui n'ont pas d'autre but que de signaler la collection Pasco. Le Musée historique des tissus de Lyon possédait déjà des dentelles riches et rares. Cet appoint nouveau lui donne un intérêt incomparable et d'un éclectisme dont il n'existe probablement d'équivalent nulle part. Puisse cet article avoir intéressé les lecteurs de la *Revue* et les inciter à une visite! Puissent les spécialistes de la question apporter leur critique pour aider à faire la lumière complète! Puissent les professionnels enfin y trouver des éléments d'investigation qui les aident à renouveler leurs modèles!

Raymond COX



LE TYPE FÉMININ DANS L'ART HELLÉNIQUE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT



N a souvent insisté sur ce fait que l'art grec classique témoigne d'un médiocre intérêt pour l'enfant, et longtemps ne voit en lui qu'une image réduite de l'adulte. Il faut descendre jusqu'à l'époque hellénistique pour trouver des maîtres vraiment capables d'en sentir et d'en exprimer la grâce. Sous une forme moins absolue, on peut dire que la même remarque s'applique encore à la représentation de la femme. L'art classique ne l'a sans doute point négligée, mais il n'y a point apporté ces qualités d'observation qu'il montra de bonne heure en face du modèle viril. Il n'a pas aperçu, ou n'a pas apprécié chez la femme le trait particulièrement féminin.

Un livre récent, dont le seul tort est d'être écrit dans une langue qui en restreint quelque peu la lecture, a mis ce caractère en évidence pour ce qui est des sculptures du Parthénon[1]. L'auteur, M. Hertz, un jeune savant danois, élève de Julius Lange, après une très fine analyse de ces œuvres, en arrive à formuler les conclusions suivantes : les figures de femmes ne sont désignées comme telles que par des détails extérieurs, des attributs, des gestes, des attitudes de convention ; sous un autre costume, elles ont les mêmes proportions que les personnages virils et ne s'en distinguent, à vrai dire, par aucun trait physique essentiel.

Cette thèse est non seulement peu contestable, mais d'une portée beaucoup plus générale que le livre ne semble l'indiquer. Une histoire du type féminin dans l'art grec, histoire qui est encore à écrire, aboutirait sans nul doute aux mêmes conclusions. Elle montrerait que, dans son goût inné pour la figure humaine, cet art n'a point fait la part égale aux représentations des deux sexes, qu'il a voulu les conformer toutes deux à un commun idéal, et que, tandis qu'il notait soigneusement et accentuait chez l'un le caractère viril, il négligeait de parti pris chez l'autre le caractère féminin.

On peut aisément, à l'aide de quelques exemples, suivre le développement de cette tendance, depuis son origine jusqu'à son très lent déclin.

Elle n'apparaît en Grèce qu'avec l'art hellénique proprement dit et reste

1. Peter Hertz, *Parthenons kvindefigurer*.

étrangère à l'époque préclassique. Les monuments crétois ou mycéniens, et ceux mêmes de la période *égéenne* témoignent d'une tendance nettement opposée. Le fait est assez frappant pour les idoles de pierre trouvées dans les tombes préhistoriques des Cyclades, les plus vénérables sculptures que nous ait livrées le sol de la Grèce. Ce sont de curieuses ébauches, qui reproduisent presque toutes le même type : celui d'une femme entièrement nue, les bras croisés ou ramenés sur la poitrine. Pour qu'on ne se méprît pas sur le sexe du personnage, et surtout pour accentuer les traits qui lui paraissaient les plus beaux, l'artiste a souvent donné aux hanches une largeur excessive, à la poitrine une ampleur difforme. Ces figurines, enfouies avec le mort pour être ses compagnes dans l'autre vie, expriment naïvement l'idéal plastique d'une époque et nous montrent à quelle espèce de beauté féminine étaient sensibles les premiers habitants de la Grèce.

L'art crétois à son apogée et jusqu'à sa décadence ne paraît pas en désaccord avec cette tradition. Le costume féminin de l'époque minoënne, si différent du costume classique et, comme on se plaît à le répéter, si moderne, dénote, à coup sûr, le même goût. La taille est étroitement serrée dans une sorte de corset qui fait valoir tout ensemble la rondeur des hanches et l'opulence de la poitrine, toujours largement décolletée. Les peintres et les modeleurs se plaisent encore à accentuer les formes que le vêtement déjà soulignait. Bien qu'ils paraissent s'interdire l'étude du nu, ils montrent pour le modèle féminin une prédilection toute spéciale : ils ne se bornent pas à en noter les traits physiques ; ils saisissent sur le vif ses attitudes, ses gestes familiers. L'art égyptien, si finement observateur, n'avait pourtant jamais soupçonné cette sorte plus rare de réalisme, qui exprime non plus seulement la forme, mais la vie[1].

Lorsque, après l'anéantissement de la culture crétoise et mycénienne, une race nouvelle commence de réinventer les arts du dessin, il en va tout autrement. La représentation de la femme passe dès l'abord au second plan. L'art de cet âge, instinctivement réaliste, ne cherche pas à s'abstraire des conditions normales de la vie ; il reproduit, sans conventions d'aucune sorte, ce qu'il a chaque jour devant les yeux : l'homme nu ou demi-nu, la femme vêtue d'une tunique longue et rigide. Ce costume ne laissant plus rien voir des formes du corps, le modèle féminin reste inconnu aux peintres et aux sculpteurs. Lorsqu'ils apprennent à observer la figure humaine et cessent de la schématiser, c'est sur les types virils que se concentre toute leur attention. Sur les vases du VIIe siècle, on chercherait en vain un seul exemple de nudité féminine. On en peut noter plusieurs dans les peintures du Ve siècle suivant, mais presque toujours motivés par des sujets d'un genre spécial, tels que des scènes de bain ou de banquet. Visiblement, les artistes n'ont aucun goût pour ce genre de représentations. Dans tout le répertoire de la décoration céramique, on ne connaît pas à cette époque une seule Aphrodite, même partiellement dévoilée. Les œuvres de la plastique n'échappent pas à cette règle. La statue féminine est par

1. Dans un ouvrage d'ensemble sur l'art grec, ouvrage resté inachevé, mais dont on vient de publier quelques pages, Furtwaengler a bien montré l'importance singulière que prend la femme dans l'art minoen. Cf. Furtwaengler, *Zur Einführung in die griechische Kunst* (*Deutsche Rundschau*, février et mars 1908).

définition une statue drapée: elle a surtout cet intérêt de prêter au rendu de la draperie, où la virtuosité des praticiens du marbre va bientôt se donner carrière. Le seul modèle vivant dont on poursuive l'étude, et on sait avec quelle ardeur, c'est l'homme, ou pour mieux dire l'athlète.

Car, ce qui ravit d'aise le sculpteur, c'est de détailler le mécanisme musculaire et la charpente osseuse: c'est d'en bien marquer l'énergie latente, prête à se déployer dans l'action. Dans son ignorance du corps féminin, il ne conçoit pas la beauté sans la force. Ajoutez à cela que les institutions de sa ville et l'éducation reçue lui ont déjà donné le culte de la vigueur corporelle, ou, comme nous dirions aujourd'hui plus simplement, la passion de la gymnastique. Avant même d'avoir éveillé la curiosité de l'artiste, la femme lui paraît un sujet moins digne d'étude, par ce seul fait qu'elle possède à un moindre degré la beauté athlétique, qui seule lui importe. Lorsqu'on se résigne pourtant à la dévoiler, on lui prête, inconsciemment ou non, des traits virils. Les courtisanes peu vêtues, que l'on voit, dans les peintures de style sévère, se mêler aux jeux des comastes, ont toujours l'apparence de jeunes athlètes. Nous avons sans doute quelque raison de célébrer l'heureuse influence qu'exerça sur l'art ancien le goût de la culture physique, mais il faut dire aussi que la Grèce doit, pour une part, à cette exaltation de la force, d'avoir longtemps méconnu ce que sentirent parfois si vivement les artistes égyptiens, le caractère de la forme féminine et son charme propre.



STATUETTE EN BRONZE DE STYLE CRÉTOIS.

Musée de Berlin.

Avec les *corés* de Délos et de l'Acropole, cette tendance va-t-elle se démentir? Assurément non. Le sculpteur n'a pas prétendu nous montrer de beaux corps de femmes, mais des dames de qualité en costume de fête, glorieuses de tous leurs atours. Leur beauté c'est leur parure, c'est leur fin chiton de toile brodé de bandes et de fleurettes, c'est l'éclat de leurs bijoux énormes et l'infinie complication de leurs coiffures cosmétiquées. Si l'on déshabille ces luxueuses poupées, qu'en reste-t-il,

sinon des corps sans grâce et sans élégance, les uns trop courts, les autres trop élancés, tous, à vrai dire, de proportions plutôt masculines, étroits de hanches et portant une grosse tête sur des épaules carrées. Entre les images des deux sexes, il existe sans doute un contraste, que les artistes ioniens surtout ont pris plaisir à marquer. D'un côté, c'est la vigueur nerveuse, de l'autre l'élégance maniérée. Mais, tandis que la beauté vigoureuse de l'homme émane de sa personne physique, la grâce des *corés* leur est toute extérieure. Les écoles ioniennes ont eu pour les statues de jeunes filles une prédilection non douteuse : elles y font preuve d'un sentiment très délicat de l'élégance féminine, et c'est à ce titre que leur art peut être qualifié de féminin : mais il ne faut pas oublier que ces images sont avant tout et toujours des figures drapées, qu'elles expriment bien moins le caractère physique du sexe que son caractère moral, tel qu'il se traduit par l'amour et la recherche des parures. Si l'on met à part une certaine mollesse des contours, une douceur du modelé dans les parties nues, rien n'est particulièrement séduisant dans ces corps de femmes, qu'ils aient cette lourdeur levantine ou cette excessive svellesse qui plaisent tour à tour aux artistes ioniens.

Tout ce que l'art archaïque, même le plus développé, sait et ne sait pas exprimer du caractère féminin apparaît assez bien dans les reliefs du trône Ludovisi. Ce qui fait, semble-t-il, le charme pénétrant de cette œuvre, c'est d'abord l'impression toute morale de jeunesse candide qui s'en dégage : c'est aussi la fraîcheur du travail, à la fois minutieux et caressant, ce n'est nullement l'élégance plastique des personnages. La jeune déesse du panneau central, avec sa lourde tête, son buste maigre et nerveux, est la sœur de ces autres Aphrodites moins candides et moins vêtues que l'on voit sur les vases attiques de style sévère déployer leur agilité robuste dans l'intimité des banquets. Nous en dirons autant de la petite *Athéna au pilier,* si charmante et pourtant si peu féminine. Ce dernier relief est de ceux où se manifeste ce qu'on est convenu d'appeler l'esprit dorien. Les sculptures du trône Ludovisi, à une date un peu plus haute, ressortissent à l'influence ionienne. C'est dire qu'entre ces deux tendances de style, il n'existe alors, pour ce qui est du type féminin, aucune divergence profonde.

Le livre de M. Hertz montre bien quels progrès sont encore à faire à l'époque où l'art attique, régenté par Phidias, atteint sa pleine maturité, lorsque le Parthénon commence de recevoir sa décoration sculpturale. Dans la série des métopes, quelques-unes de celles que leur style, encore imprégné d'archaïsme, désigne comme les plus anciennes, représentent des femmes lapithes aux prises avec des centaures. Le sujet y est traité dans le même esprit qu'au fronton occidental du temple de Zeus olympien. Les femmes repoussent leurs agresseurs avec une énergie toute virile, la lutte est d'une violence extrême : rien n'apparaît de particulièrement féminin, ni dans le dessin de ces corps robustes, ni dans les gestes qui les animent. Le relief de la poitrine, d'ailleurs très peu accentué, n'est qu'un détail secondaire qui semble surajouté à la manière d'un simple attribut. Ce qui met une différence entre les guerriers lapithes et leurs épouses, c'est que celles-ci seulement sont vêtues. Pour l'artiste il n'existe encore que deux catégories de personnages, les uns nus, les autres drapés. Cette seule distinction est essentielle : libres de tout vêtement ou couverts du chiton dorique, ce sont toujours les mêmes corps qui s'agitent, combattent ou s'affaissent vaincus.

Le même sujet reparaît sur des métopes d'un style plus libre et n'y est point compris de la même manière. Ici les femmes semblent désarmées et s'abandonnent, résignées, avec des poses presque tranquilles. Entre les deux séries de personnages, on a voulu marquer une différence nouvelle : à la vigueur furieuse de l'homme, on oppose la faiblesse immobile de la femme. C'est là, comme on le voit, un caractère bien moins physique que moral, et tout négatif, à vrai dire, puisqu'il consiste surtout dans l'absence de gestes athlétiques.

D'une importance spéciale est la figure d'Aphrodite, reconnaissable, sur l'une des métopes, au petit Éros qui voltige près de sa tête. Il faut bien admettre, en effet, que, dans l'intention de l'artiste, cette image est l'expression la plus complète et la plus pure de la beauté féminine. Or, nous retrouvons chez elle les deux traits observés ci-dessus : la longue draperie et l'immobilité ; mais l'immobilité est devenue presque hiératique, et la draperie ne laisse plus à découvert que la tête et les avant-bras. Un corps massif, à forte carrure, rigide et complètement voilé, telle est la manière dont on croit encore devoir figurer Aphrodite, la femme par excellence.



UN DES ACCOUDOIRS DU TRÔNE LUDOVISI.
Rome, musée des Thermes

La frise des Panathénées marque sur les métopes un progrès notable. Sans doute, maintes figures de la procession nous montrent encore ces attitudes compassées, cette sorte de lenteur matronale que l'on veut opposer, comme un trait spécialement féminin, à l'activité virile du soldat ou de l'athlète ; mais certains gestes font leur apparition, qui dénotent une tendance nouvelle. C'est, entre autres, celui de la prétendue Peitho, assise, dans l'assemblée des dieux, auprès d'Éros et d'Aphrodite. Le buste de la déesse n'est qu'à moitié couvert d'une tunique légère et finement plissée. Sa main gauche saisit, près de l'épaule nue, le bord de l'étoffe, et l'on ne sait si c'est pour la relever ou la faire glisser un peu plus bas. Ce dévoilement partiel est d'une tout autre importance que celui des femmes lapithes dont les centaures ont déchiré les vêtements. Le geste de la prétendue Peitho, qui n'est sans

doute qu'une seconde Aphrodite, n'a pas d'autre raison d'être que de découvrir un peu plus de sa beauté. C'est le premier exemple d'un dévoilement, non plus épisodique, mais purement *aphrodisien* et uniquement motivé par une intention d'art. Nous le retrouverons bientôt, mais déjà plus marqué et d'une signification plus précise, chez l'*Aphrodite de Fréjus*.

M. Hertz n'a peut-être pas montré tout l'intérêt d'une pareille innovation, non seulement pour l'histoire de la plastique grecque, mais pour celle de l'art en général. C'est à des tentatives de ce genre, d'abord timides, puis de jour en jour plus osées, que remonte la convention, encore triomphante aujourd'hui, de la nudité féminine. Désormais, la femme cessera d'être essentiellement une figure vêtue. L'idée sera toujours admise, qu'à la faveur du dévoilement sa beauté trouve son expression la plus complète, et l'on se résignera de moins en moins à dissimuler ses formes sous les plis d'une draperie opaque. Dans sa prédilection pour la figure humaine, l'art grec avait depuis longtemps dévêtu le modèle viril. Par une convention plus hardie, il en viendra peu à peu à traiter le modèle féminin de la même manière. Et si l'on ne se hasarde pas dès l'abord au dévoilement total, une première convention, celle de la draperie mouillée, permettra bientôt de sculpter le nu au travers des vêtements.

Mais qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit encore que d'une curiosité nouvelle pour le modèle féminin, et non pas d'une autre manière d'en interpréter la forme. Tel est toujours l'attrait de l'idéal athlétique, que l'on continuera inconsciemment de lui conformer les images des deux sexes. C'est ce que montrent, à l'évidence, les sculptures des frontons du Parthénon. Là, se meuvent ou se reposent d'admirables corps, qui apparaissent comme nus sous les plis des draperies diaphanes et dont émane une sorte de majesté physique. Dans leur nonchalance superbe, on devine une force inconsciente de soi, mais surhumaine, et qui n'est autre chose que le suprême épanouissement de la santé et de la vie. Parmi ces déesses ou ces mortelles, il n'en est pas une qui ne puisse, comme la jeune Athéna de l'autel de Pergame, saisir aux cheveux quelque Titan et d'un geste tranquille le terrasser.

Les exemples ne manqueraient pas pour montrer que le même idéal va s'imposer aux maîtres de la sculpture jusqu'à la fin du v[e] siècle et bien au-delà : ce ne sont point les caryatides de l'Eréchtheion qui démentiront ces tendances, ni les sculptures du temple de Thésée, ni même la stèle d'Hégéso, ni non plus cette Eiréné de Kephisodote, si robuste dans sa maternelle douceur, qu'elle porte le jeune Ploutos à bout de bras sans trahir la moindre peine. La statuaire athlétique n'a rien perdu de son ancienne faveur. Un Polyclète se consacre tout entier à l'étude du type viril, dont il s'efforce de réaliser l'expression la plus parfaite. Quand il consent à s'en distraire, c'est pour nous représenter une amazone, nullement féminine de proportions et à peine moins bien charpentée que son Doryphore.

C'est un fait assez significatif, peut-être unique dans toute l'histoire de l'art, que cette prédilection des maîtres grecs pour les figures d'amazones. La faveur persistante d'un pareil sujet s'explique évidemment par le goût inné des formes athlétiques et par le désir de conformer au même *canon* la représentation des deux sexes. Sculpteurs et peintres virent dans ce thème une occasion de réaliser sans contrainte cet idéal féminin, que contredisait l'observation sincère de la nature, mais qui ne

cessait cependant d'exercer sur eux sa séduction. Ils ne négligèrent point ce prétexte



EIRÉNÉ PORTANT PLOUTOS ENFANT.
Munich Glyptothèque.

à devêtir le modèle, à le poser dans des attitudes violentes, à créer enfin un type de

femme guerrière, plus souple encore que celui de l'athlète et doué d'une non moindre vigueur[1].

L'art du IVe siècle, plus humain que celui de l'âge d'or et plus curieux de la réalité familière, va-t-il délibérément s'orienter dans une direction nouvelle? Il ne le semble pas. Si les deux époques s'opposent l'une à l'autre, ce n'est point par une conception nettement différente de la beauté féminine. Que l'on examine la série des grandes stèles funéraires attiques, dont la fabrication se prolonge jusqu'aux dernières années de ce siècle, ou encore les dix-huit figures à la fois si habilement différenciées et si pareilles du *Sarcophage des pleureuses*, on verra que les grands ateliers de la Grèce ne se lassent point de reproduire à l'infini ce type féminin, noble, robuste et matronal, déjà cher à l'école de Phidias. Dans l'ordre d'idées qui nous occupe, ce n'est certainement pas en Scopas qu'il faut s'attendre à trouver un novateur. Son *Atalante* de Tégée, ses *Amazones* du Mausolée, sa *Ménade au chevreau*, nous attestent qu'il eut pour l'idéal athlétique le même goût qu'aucun de ses devanciers.

Reste Praxitèle, dont le cas est sans doute différent, puisqu'il paraît, non pas seulement s'être complu aux statues de femmes, mais avoir en quelque sorte féminisé les types masculins. Dans l'histoire de la plastique, il est certain qu'à notre point de vue son œuvre marque une époque décisive. Et cependant, s'il se montre plus soucieux d'exprimer la vie que la force, s'il se plaît aux modelés atténués, plutôt qu'à l'indication minutieuse de la musculature, s'il représente, par le goût de certains sujets, une tendance, un état d'esprit différent, on ne saurait dire qu'il a créé un type féminin nouveau. Si l'on en juge par le marbre du Vatican, sa *Cnidienne* n'est pas d'une autre race que les figures dont il vient d'être question. Rien dans ce corps splendide, aux larges épaules, au cou puissant, aux formes pleines, ne donne l'impression de cette mollesse et de cette fragilité qui nous paraissent l'essence même de la grâce féminine. On sera frappé de ce caractère, si l'on compare la réplique du Vatican aux adaptations tardives du même motif, telles que *la Vénus du Capitole* et *la Vénus de Médicis*. Fait étrange, cette *Aphrodite* est de proportions moins délicates que l'*Apollon Sauroctone*. On peut dire, sans doute, qu'avec l'école de Praxitèle une réaction se produit contre l'esthétique virile du Ve siècle, mais il faut convenir qu'elle n'a pas dès l'abord pour résultat une vision différente du corps féminin. Si l'intention d'innover n'apparaît pas chez l'auteur de la *Cnidienne*, ce n'est pas non plus chez Lysippe qu'il faudra la chercher, ce dernier représentant de la sculpture athlétique, pour qui les statues de femmes semblent avoir eu si peu

1. Quelques sculptures, dont on a vite fait le compte, témoignent, vers la fin du Ve siècle, d'une tendance opposée, entre autres les *Danseuses* de Delphes. Tandis qu'un disciple de Phidias donnait pour colonnes à l'Érechtheion ses graves et solides canéphores, un maître inconnu, un indépendant (peut-être Callimaque) exécutait ces cariatides de Delphes, si frêles et si légères, qui font à peine plier sous leurs pas les feuilles mobiles de l'acanthe. Il se peut qu'une telle œuvre soit un produit de la veine ionienne, et, en effet, c'est un peu le même style que l'on retrouvera bientôt dans les acrotères de Délos et dans les Néréides de Xanthos. Mais si l'art ionien, parvenu à sa maturité, semble témoigner d'un sentiment très rare et tout à fait nouveau de la grâce féminine, il ne s'affirme plus que par un nombre d'œuvres presque insignifiant. La robuste Nike de Paeonios, comme on l'a remarqué, nous montre que le goût qui règne en Attique ne laisse pas de s'imposer aux artistes ioniens.



L'Aphrodite de Cnide.

Musée du Vatican

d'attrait. A la fin du IVe siècle, les diverses influences qui, depuis l'archaïsme, inclinaient la sculpture à poursuivre dans les représentations des deux sexes un idéal de force et de beauté robuste, n'ont donc pas encore cessé de se faire sentir. Elles ont cependant décliné peu à peu et la réaction est toute prochaine.

L'art qui fleurit en Grèce sous les successeurs d'Alexandre considère le modèle féminin dans un tout autre esprit. Ce qu'il s'attache à exprimer, c'est précisément ce qui s'oppose en lui à la nature athlétique : la grâce svelte et frêle, l'élégance affinée, la langueur, enfin ceux-là mêmes de ses caractères que l'art classique, de parti pris, atténuait. L'idéal nouveau ne s'impose pas d'un seul coup aux praticiens de la grande sculpture, car beaucoup d'entre eux s'obstinent dans l'imitation des maîtres classiques et surtout de Praxitèle, mais il se manifeste dans toutes les œuvres vraiment originales de ce temps. Jusqu'à l'époque romaine, la faveur des types praxitéliens, bien loin de décliner, s'affirmera de jour en jour, et tout un peuple de copistes ou d'imitateurs s'emploiera à les rééditer. De là vient que les sculptures où apparaît cette tendance nouvelle restent à la vérité moins nombreuses qu'on eût pu l'attendre. Il nous suffira d'en citer quelques-unes où se marque assez clairement l'opposition des deux époques. Que l'on rapproche, par exemple, de la robuste ménade de Scopas, emportée dans sa danse furieuse, cette autre ménade, de Berlin, combien plus abandonnée, plus souple, en un mot plus femme, malgré l'étroite analogie de l'attitude. Si l'on veut trouver de l'élégance féminine une image telle que l'art moderne lui-même n'en a jamais réalisé de plus accomplie, que l'on examine aussi cette danseuse de Pergame, l'un des trésors du musée de Constantinople, svelte et frémissante sylphide qui semble à peine effleurer le sol du bout de ses tout petits pieds.

Enfin, auprès de la grande statuaire dont l'originalité et l'invention, de jour en jour, se ralentissent, il faut maintenant faire une place d'honneur aux charmantes créations des coroplastes. Les modestes modeleurs de Tanagre, dont le talent se forme, loin des grands ateliers, par l'observation directe et sincère de la nature, échappent pour la plupart au goût académique et aux influences d'écoles. Leur art spirituellement réaliste trouve dans la représentation de la femme un thème dont on ne soupçonnait pas la richesse et c'est lui vraiment qui le premier révèle toutes les séductions de sa beauté. Les moindres d'entre eux possèdent au plus haut degré ce sens exact du caractère féminin qu'on ne rencontre point chez les maîtres du Ve siècle et qui commence à peine de se faire jour vers l'époque de Praxitèle.

GABRIEL LEROUX.



BIBLIOGRAPHIE

Versailles, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, Hachette, in-4°.

L'historien de Versailles vient d'ajouter une bien jolie étude à celles qu'il a déjà écrites sur cet inépuisable sujet. C'est un de ces livres auxquels le double attrait de l'art et de l'histoire donne un intérêt toujours soutenu et où les documents du passé, mis en œuvre de main de maître, se mêlent aux impressions ressenties par un promeneur artiste et savant d'aujourd'hui : pour achever la séduction, des aquarelles de René Binet évoquent de place en place les aspects les plus célèbres de cette demeure illustre, dont Louis XIV avait voulu faire l'image de son règne et le monument de sa grandeur.

Pareillement, on pourrait dire que ce sont des aspects que M. de Nolhac prend comme sujets de ses chapitres : l'art de Versailles, les premières fêtes, la galerie des Glaces, le grand parc et les eaux, l'esthétique des jardins, la flottille du canal, le grand Trianon, les règlements de Marie-Antoinette au petit Trianon, lui ont servi de prétextes à écrire une nouvelle histoire de Versailles, non pas résumée, mais considérée à quelques moments capitaux de son développement. Il connaît si bien le décor jusqu'en ses détails, il possède si complètement les graves mémoires du XVIIe siècle et les récits plus piquants du XVIIIe, qu'il n'a point eu de peine à ramener et à faire agir les personnages, en ce château où s'ouvre à chaque pas le champ infini des souvenirs et où sont synthétisées les qualités les plus significatives de notre génie.

Souvenirs du passé, par J.-Charles ROUX. — Paris, A. Lemerre, in-folio.

Ces souvenirs du passé forment l'histoire du Cercle artistique de Marseille et embrassent la période contemporaine du développement de l'art en Provence. La musique et la peinture, la poésie et l'art industriel, le théâtre et le roman, y ont leur chapitre, retracé magistralement par un témoin que l'on avait pris soin d'élever, dès son jeune âge, dans le culte des belles choses, et qui a su continuer les traditions d'une famille d'amateurs et de mécènes. La preuve en est dans l'illustration de ce bel ouvrage, où ce n'est pas exagérer de dire qu'il n'y a pas un paragraphe qui n'ait son commentaire imagé. Pour trouver une documentation aussi riche, M. J.-C. Roux n'avait qu'à puiser dans ses collections, où les tapisseries, les meubles, les céramiques, font un cadre merveilleux aux peintures. Est-il question de l'un des maîtres provençaux du XIXe siècle, comme Loubon, Monticelli, Papety, Ricard ? Le texte cite-t-il les noms de Th. Rousseau ou de Millet, de Veyrassat ou de

J. Dupré, de Ziem ou de G. Moreau, d'Hébert ou de Léopold Flameng? Aussitôt l'auteur emprunte à sa galerie une œuvre marquante de l'artiste, — quelquefois un de ses chefs-d'œuvre, comme le portrait de Mme Jules-Charles Roux, de Ricard, gravé par M. Carle Dupont, — et la reproduit à côté des plus curieux documents : portraits, autographes, dessins, etc. Il est superflu d'ajouter que l'historien du *Costume provençal* n'a pas été au-dessous du vaste sujet qu'il avait à traiter; au contraire, cette monographie de l'art en Provence pendant le dernier siècle, lui seul était capable de la concevoir sous cette forme et de la mener à bonne fin. E. D.

La Jeunesse du roi Louis-Philippe, par F.-A. Gruyer. — Paris, Hachette, in-4°.

L'auteur de cet ouvrage, M. F.-A. Gruyer, conservateur du musée Condé, à Chantilly, a vécu de longues heures de recueillement et d'étude dans un cadre de souvenirs où se reconstitue d'elle-même, parmi des portraits et des mémoires, la jeunesse de celui qui, après avoir été duc de Valois, puis duc de Chartres, puis duc d'Orléans, devait devenir le roi Louis-Philippe.

Il a voulu écrire une étude psychologique, mais artistique aussi, car, au cours de ces pages d'une variété charmante, où l'on nous montre comment le fils de Philippe-Égalité, formé par Mme de Genlis, traversa l'orage révolutionnaire et devint le roi constitutionnel, apparaissent çà et là, pour animer le texte et préciser l'histoire, les tableaux et les portraits du musée Condé, reproduits par les procédés les plus perfectionnés de la photogravure.

L'ouvrage gagne un attrait singulier à cette double documentation, et l'on goûtera la diversité des artistes qui contribuent à cette illustration originale, — Augustin et Gérard, Cosway et Duplessis, Carle et Horace Vernet — comme la qualité de la plupart de ces œuvres, dont l'intérêt historique double souvent la valeur d'art.

Les Villes d'art célèbres. Cologne, par Louis Réau. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Cologne est une ville que l'on ne sait pas apprécier, trompé qu'on est sur son compte par les romantiques allemands : à les en croire, tout devrait y céder le pas à la « cathédrale sublime », alors qu'en cette cité, romane par excellence, d'admirables églises du XIIe siècle, comme Sainte-Marie-du-Capitole, Saint-Géréon, Saint-Martin-le-Grand, méritent d'autant plus d'être connues, qu'elles ont été, jusqu'à ces derniers temps, injustement éclipsées par la froide majesté du Dôme.

M. Louis Réau, — nos lecteurs le savent — est un des écrivains le plus parfaitement renseignés sur les questions d'art allemand : il n'a pas manqué de rendre aux églises de Cologne la place qui leur revenait, et de montrer comment cette ancienne capitale de la civilisation allemande au moyen âge, située à un des carrefours de l'Europe, se trouva recevoir à la fois les influences françaises dans son architecture et les influences flamandes dans sa peinture.

Il est peu de grandes villes d'Europe qui conservent autant et de plus beaux vestiges de leur passé, et l'abondante illustration qui accompagne le livre de M. Réau s'ajoute au texte, pour convaincre le lecteur que Cologne mérite mieux qu'une visite hâtive.

La Valeur de l'art, par Guillaume Dubufe. — Paris, E. Flammarion, in-18.

« L'art est le grand témoin du monde, le plus sincère, le plus beau, et, jusqu'à ce jour, le plus véridique. » Quelles en sont les origines ? Quel en est le rôle religieux, le rôle politique, le rôle social ? Voilà les problèmes qu'un peintre aimé du public propose à la méditation des artistes, et des savants aussi, puisqu'il a voulu faire de son étude « une sorte de pendant, non point, certes, de réponse, à un livre récent, très noble et très sincère, signé du nom illustre d'un savant » — *la Valeur de la science*, de M. H. Poincaré.

Il a donc pris l'art à son aurore, pour le suivre dans son évolution et montrer qu'il fut un précurseur de la vérité, et qu'il est en même temps « le plus merveilleux, le plus sensible instrument de découverte du vrai sens des choses et des idées dans le passé ». Il a opposé, dès les premières lignes de son introduction, l'art et la science, et il a conclu qu'en attendant que la science atteigne un jour à la vérité, dès longtemps entrevue par les artistes, en attendant que se resserre le chaînon encore invisible entre le grand savant et le grand artiste, il faut se garder de croire que l'art est « un luxe inutile et vain, un bel accident ou même un plaisir supérieur, destiné à disparaître devant une théorie plus forte ou plus précise — plus scientifique — de la vie ».

R. G.

Aventures d'Alice au pays des merveilles, par Lewis Carroll. Illustrations, par Arthur Rackham. — Paris, Hachette, in-4°.

Il y a trois ans, c'était *Rip* et son voyage dans la montagne des fées et des lutins ; l'an dernier, c'était *Peter Pan* dans les jardins de Kensington ; cette fois, c'est *Alice au pays des merveilles*. Mais peu importe le sujet du conte, disent les petits enfants, quand il est illustré par Arthur Rackham !

Car Arthur Rackham est un des rares illustrateurs qui aient toute la confiance des petits enfants : songez, en effet, qu'il réalise, sans jamais les décevoir, tout ce qu'ils imaginent sur ce « pays des merveilles », où l'on joue au croquet avec la Reine de Cœur et où l'on voit peindre en rouge les roses blanches, et dites si ce n'est pas une étrange aventure, que d'unir la richesse et la fantaisie d'une imagination d'enfant, au plus savant, au plus facile, au plus expressif des coups de crayon.

Bien souvent, en parcourant les livres de classe, tels qu'on les répand maintenant dans les plus pauvres écoles, j'ai regretté de n'avoir pas appris l'histoire ou la littérature dans d'aussi agréables manuels, si bien compris, si joliment illustrés ; mais, que dire des livres d'agrément d'aujourd'hui, quand ils sont, comme celui-ci, de véritables livres d'art, où les aventures les plus imprévues trouvent un commentateur toujours original, et où, ce qui ne gâte rien, la typographie est soignée, le papier luxueux, où les images sont admirablement reproduites.

Études d'art, par Léandre Vaillat. — Paris, Fischbacher, in-18.

Un recueil d'articles, dont la diversité n'est pas le seul mérite. De courtes esquisses de paysages, comme le mystique Hôtel-Dieu de Beaune, la blanche villa de l'Achilléion de Corfou, les pierres d'Oxford. Des aperçus de monographies, consacrées

tantôt aux deux grands miniaturistes autrichiens Füger et Daffinger, tantôt à des artistes modernes comme Chassériau et Gaston La Touche, ou encore à cette singulière figure d'amateur du XVIIIe siècle, Aignan Desfriches, dont M. Ratouis de Limay a écrit naguère l'histoire. Enfin des notes d'art glanées çà et là, à propos du musée du Louvre, des souvenirs de l'antiquité à Florence, des récentes découvertes de l'archéologie américaine. Il faut encore signaler une étude ayant pour titre *Taine, Stendhal... et l'Italie*, contribution nouvelle aux jugements sévères portés depuis quelques années sur l'auteur du *Voyage en Italie;* il n'y a guère d'exemples qu'un écrivain ait été aussi attaqué que Taine, en un aussi court espace de temps : coup sur coup, les uns ont critiqué ses idées, d'autres sa valeur littéraire, d'autres encore la sûreté de ses références, et voici que M. Léandre Vaillat vient lui retirer son originalité, en démontrant, par le rapprochement de certains textes, que Taine avait lu attentivement les *Promenades dans Rome* et qu'il avait pris dans Stendhal beaucoup de choses, et jusqu'à la célèbre « théorie du milieu ». É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *La Bijouterie française du XIXe siècle*, par Henri VEVER. — Paris, Floury, 3 vol. in-8° jésus, fig. et pl., 120 fr.

— *Adolphe Monticelli*, par C. MAUCLAIR. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-4°, 3 fr.

— *Les Vieux hôtels de Paris*, par F. CONTET. *Le Temple et le Marais*. Ensembles et détails de décorations intérieures. — Paris, chez l'auteur, in-4°, pl., 40 fr.

— *Pages choisies de Ruskin*. Avec une introduction de Robert DE LA SIZERANNE. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, par Élie FAURE. — Paris, H. Floury, gr. in-8°, fig. et pl., 25 fr.

— *Nouvelles études sur l'histoire de l'art*, par Émile MICHEL. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *La Peinture au musée de Lille*, par François BENOIT. — Paris, Hachette, 3 vol. gr. in-4°, 160 pl. hors texte, 300 fr.

— *Versailles*, par P. DE NOLHAC. — Paris, Hachette, in-4°, pl. en coul. de René Binet, 60 fr.

— *La Jeunesse du roi Louis-Philippe*, par A. GRUYER, d'après les portraits et les tableaux conservés au musée Condé, à Chantilly. — Paris, Hachette, in-4°, pl., 20 fr.

— *Alice au pays des merveilles*, par Lewis CARROLL. Illustrations de A. Rackham. — Paris, Hachette, in-8°, pl. en coul. et fig., 30 fr.

— *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre*, par Judith CLADEL. — Bruxelles, G. van Oest, gr. in-4°, fig. et pl., 100 fr.

— *Les Estampes de Peter Brueghel l'Ancien*, par René VAN BASTELAER. — Bruxelles, Van Oest, in-4°, pl., 25 fr.

— *La Peinture en Belgique, musées, églises, collections, etc. Les Primitifs flamands*, par FIERENS-GEVAERT. — Bruxelles, Van Oest, in-4°, pl., 12 fasc. à 4 fr. l'un.

— *La Fleur de la science de pourtraicture, patrons de broderie, façon arabicque et ytalique*, par Francisque PELLEGRIN (1530). Reimpression, en fac-similé, avec introduction par Gaston MIGEON. — Paris, J. Schemit, in-4°, fig., 36 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LES

DERNIÈRES FOUILLES DE SUSIANE[1]

ÉTUDE SUR L'ÉVOLUTION ARTISTIQUE DANS L'ÉLAM ET LA CHALDÉE DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'À LA PRISE DE SUSE PAR ASSOURBANIPAL

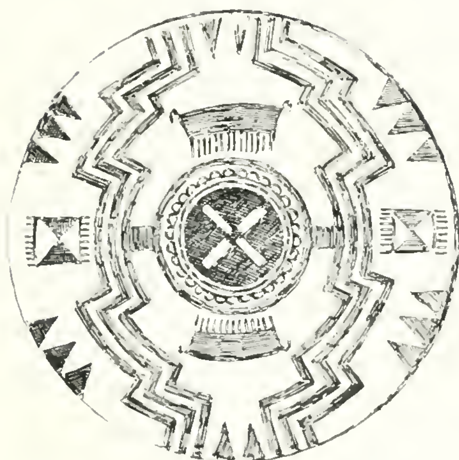


FIG. 1. — DÉCOR D'UNE COUPE EN CÉRAMIQUE ARCHAÏQUE PEINTE PROVENANT DES COUCHES PROFONDES DU TELL DE SUSE.

Pendant que l'Égypte fournissait au monde savant une ample moisson de documents sur son antique civilisation, que la Grèce et l'Italie nous livraient leurs secrets, l'Asie antérieure demeurait presque muette jusqu'à ces dernières années. Quelques expéditions remarquables avaient, il est vrai, jeté une vive lumière sur divers points de son histoire : mais ces lueurs n'affectaient qu'une faible partie du tableau, et tout en permettant d'en deviner la beauté, laissaient dans l'ombre les conceptions d'ensemble. On connaissait l'Assyrie, la Phénicie, les Perses, quelques villes de la Chaldée : mais on ignorait l'Ourartou, l'empire des

1. Le Louvre a reçu dernièrement 52 caisses, contenant les objets recueillis en Susiane par M. de Morgan, au cours de la dernière campagne des fouilles qu'il dirige avec tant de bonheur depuis douze ans. La *Revue* a déjà fait connaître (t. XI, p. 297 et t. XIX, p. 177) l'importance de découvertes qui ont reculé au delà de l'an 5000 av. J.-C. notre connaissance de l'histoire de l'humanité. Mais il était intéressant, après avoir indiqué les principaux résultats, d'en dégager ce qui relève plus particulièrement de l'histoire de l'art : le tableau de l'évolution artistique dans l'Élam et dans la Chaldée depuis les origines jusqu'à la conquête assyrienne. M. de Morgan, mieux qualifié que personne pour le faire, a bien voulu se charger d'écrire cette étude pour nos lecteurs. — N. D. L. R.

Hétéens, l'Élam; et, par suite, l'enchaînement des choses dans le vieux monde demeurait insaisissable.

Enfin, malgré les grandes difficultés de l'exploration, l'Asie antérieure fut étudiée. Je ne reprendrai pas ici l'historique de ces travaux; j'aurais à citer trop de noms et de faits connus de tous. Qu'il me suffise de dire que c'est à la France que revient l'honneur des plus grands efforts dans ces pays. Ninive, Babylone, Tello, rappellent les noms de Place, de Botta, d'Oppert, de Sarzec, la Suse achéménide celui de Dieulafoy; le nom de Phénicie est inséparable de celui de Renan.

Le succès de ces expéditions, les trésors scientifiques qu'elles rapportaient, invitèrent l'étranger à suivre notre exemple, et bientôt l'Alle-



Fig. 2, 3, 4. — Céramique archaïque peinte.

magne, les États-Unis, envoyèrent aussi des missions. Mais la France ne voulut pas se laisser devancer; elle résolut de révéler au monde l'histoire de l'Élam, de ce royaume prodigieusement antique, dont le rôle avait été si grand dans les premiers progrès de la civilisation.

Douze années ont été déjà consacrées aux fouilles de Suse, campagnes plus fructueuses qu'aucune expédition n'avait été jusqu'alors. Des dynasties entières sortirent du sol, pour nous parler de leur histoire, pour nous montrer leurs arts, leur civilisation, et, aujourd'hui, grâce aux milliers de documents extraits des ruines de la vieille ville, nous pouvons revivre des temps ignorés encore il y a quelques années.

Ce livre perdu et retrouvé a coûté bien des sacrifices, bien des soucis, bien des dangers; mais qu'importent les vicissitudes, quand l'histoire du monde fait un aussi grand pas !

Certes, je n'entretiendrai pas mes lecteurs des obstacles de tout genre

que doit surmonter une expédition en Orient. Je ne leur retracerai même pas les annales de ce peuple ressuscité. Je me contenterai de leur parler de ses tendances artistiques, de ses efforts pour atteindre le beau, de son entendement esthétique.

L'opinion que j'en ai, je me la suis faite lentement, graduellement, au fur et à mesure des découvertes, et ce n'est qu'après douze années d'incessantes observations que je me crois en droit d'exposer mon avis.



Fig. 5, 6, 7. — Céramique archaïque peinte.

I

Les origines de l'art en Élam se mélangent à celles de la Chaldée et se confondent avec les conceptions esthétiques des habitants préhistoriques de ces pays, parce qu'Élam et Chaldée ne formaient et ne sont encore qu'un seul district naturel : celui du pays des fleuves, de la plaine maréageuse, divisée en une foule de domaines, mais parfaitement homogène dans son ensemble favorable aux conditions de la vie.

Des peuples non sémites l'habitèrent d'abord, dès que cette terre sortant des eaux fut apte aux nécessités de leur existece. Les parties les plus hautes connurent l'homme encore réduit à l'usage de la pierre polie, tandis que, dans les provinces voisines de la mer, les plus anciens vestiges

appartiennent à des sociétés déjà constituées et connaissant l'usage du métal.

En Chaldée, comme d'ailleurs dans la plupart des pays, l'homme néolithique ne possédait que des notions artistiques des plus rudimentaires; mais tandis qu'en Europe l'apparition du cuivre, puis celle du bronze, ne semble pas avoir accru le goût de l'ornement et du beau, en Élam, c'est à cette lointaine époque qu'il faut attribuer les premières pensées artistiques.

Par malheur, nos observations sont encore bien vagues en ce qui regarde les témoins des premiers temps; ces vestiges gisent à la base des ruines et, jusqu'ici, c'est à Suse seulement que les couches profondes ont pu être atteintes, à 28 mètres au-dessous de la surface du sol, reposant sur les collines naturelles qui supportèrent les demeures des Susiens les plus anciens connus de nous.



Fig. 8, 9. — Céramique archaïque peinte

Mais ces hommes, malgré la très haute antiquité de leur existence, n'étaient plus des primitifs; d'autres les avaient précédés, inventant les principes, les développant même à tel point que ces premiers Susiens ne connurent les arts que profondément stylisés, preuve manifeste d'une longue succession de siècles entre les premiers essais et ce que nous connaissons de plus archaïque.

Dès le début, dans les couches de la base du tell de Suse, à des industries déjà fort développées, le tissage, la métallurgie, la poterie, le façonnement de la pierre en vases, viennent se joindre le goût de la parure, les colliers, les miroirs, le fard même, et enfin la tendance plus affinée vers l'ornementation des objets d'usage par la peinture céramique appliquée avec une surprenante habileté, pendant que, par suite des nécessités sociales, naissait la glyptique.

Ainsi, les deux premiers essais susiens sont la peinture céramique et la gravure sur pierre : nos fouilles ont mis au jour un très grand nombre de spécimens de ces deux arts. On peut les voir au Louvre parmi les collections nouvellement rapportées.

Je n'entrerai pas ici dans les détails de la technique des vases, me contentant de signaler que la pâte en est très fine et que les peintures qui les recouvrent ont été obtenues au moyen d'oxyde de fer mélangé avec un fondant. C'est donc un enduit analogue à celui dont, bien plus tard, firent usage les Grecs et les Étrusques.

A première vue, on serait tenté de croire que les figurations illustrant ces poteries appartiennent à l'ornementation géométrique. Mais un examen plus attentif amène à conclure que la plupart de ces motifs ne sont pas d'origine linéaire : que presque tous ont eu pour point de départ la nature et que, par suite de la routine ouvrière, plantes et animaux se sont stylisés au point de devenir méconnaissables.



FIG. 10, 11, 12. — CÉRAMIQUE ARCHAÏQUE PEINTE

N'est-ce pas ainsi, par stylisation, que les hiéroglyphes primitifs de la Chaldée ont fait place aux paquets de clous de l'écriture cunéiforme, que sont nés les caractères proto-élamites ?

Si la plupart des motifs originels sont aujourd'hui, pour nous, méconnaissables (fig. 2), il en est cependant quelques-uns que les artistes n'avaient point encore entièrement dénaturés, tels le bouquetin (fig. 7) dont, par disparition du corps, il ne demeure plus que deux circonférences concentriques figurant les cornes (fig. 5) et conservant encore leur interruption initiale dans quelques représentations, tandis qu'elles la perdent dans d'autres ; les oiseaux qui, peu à peu, se transforment en une sorte de guirlande d'un aspect étrange (fig. 10) ; les fleurs aux pistils évidents, les rameaux (fig. 3 et 6).

Enfin, à côté de ces ornements d'origine naturelle, sont des signes religieux, entre autres l'emblème du dieu Mardouk (fig. 5), semblable à celui

que nous voyons sur les koudourrous des rois Cosséens ou tout au moins un emblème identique à celui de ce dieu, au point qu'il n'est pas possible de le méconnaître, quoiqu'on soit autorisé à penser qu'en Chaldée cette divinité est d'origine plus récente.

L'effet général de cette ornementation est bizarre, mais heureux; les motifs se composent agréablement pour l'œil; s'ils sont chargés, ils demeurent homogènes; s'ils sont légers, ils conservent toujours des proportions adéquates.

Quant à l'exécution, elle est généralement habile; le dessin est enlevé d'un trait, sans hésitation, avec sûreté de main. On remarque même, parmi ces nombreux vases, des œuvres plus réussies que d'autres, car toutes ne sont pas du même ouvrier. Il en était qui savaient lancer un trait avec la même précision, la même finesse qu'obtient aujourd'hui une plume exercée.

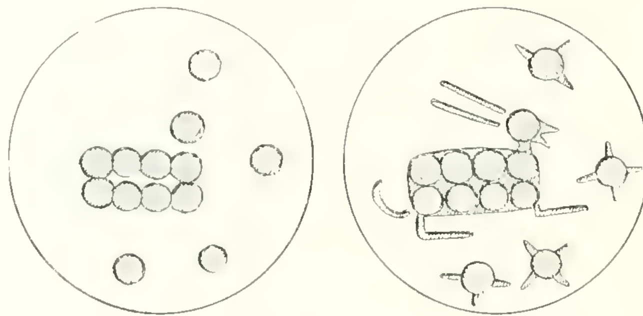


Fig. 13. — Glyptique primitive susienne.
Le premier dessin montre le travail premier à la bouterolle; le second, la figure complétée par le travail au burin.

La glyptique est, je puis dire, née à ces époques; les premiers essais se montrent sur de simples pastilles de calcaire plates sur une face et ornées de grossiers dessins obtenus uniquement au moyen de la bouterolle, d'un bâton de bois dur qui, tourné avec célérité sur la pierre garnie de sable mouillé, y a fait une petite cavité circulaire.

En groupant ces cavités, en leur donnant plus ou moins de diamètre, le graveur primitif parvenait à figurer grossièrement des animaux, chacals, renards ou chiens qui, diversement placés sur le sceau, répondaient à la personnalité de l'individu.

Plus tard, mais encore vers les mêmes temps, on réunit par des traits à la pointe les divers points ronds (fig. 13), et l'animal figuré prit un aspect plus réel; l'art du graveur était dès lors inventé (fig. 14), car c'est à l'aide

des mêmes procédés que furent accomplis ces chefs-d'œuvre dont nous admirons la grâce facile dans les cylindres de la belle époque ; mais alors l'artiste était devenu d'une habileté extrême.

A quels temps faut-il attribuer ces débuts et le grand essor de la peinture céramique ? Certes, la question est embarrassante, car nous ne possédons encore que bien peu de points de repère. Mais si je tiens compte de l'épaisseur énorme (12 mètres) de débris qui sépare les vestiges de cette période de ceux contemporains des empereurs chaldéens (Naram-Sin, 3750 av. J.-C.), si nous envisageons les progrès accomplis entre ces deux périodes, je crois pouvoir placer l'époque de la première Suse découverte



A B

Fig. 14. — Sceau archaïque.
A. Partie supérieure. — B. Empreinte du sceau.

jusqu'ici au vᵉ millénaire, plutôt vers 5000 avant notre ère que plus tard.

Il semblerait qu'après cette civilisation de la première ville, il y eut un cataclysme ou une modification ethnique venant transformer le goût. La belle céramique disparaît, pour faire place à des peintures plus grossières, mais se tenant plus près de la nature (fig. 15). Le travail de la pierre, par contre, se développe, tant dans la glyptique que dans la fabrication des vases ; le cylindre fait son apparition ; la sculpture débute par des reliefs de peu d'importance (fig. 16), par des vases figurant des animaux.

A quoi devons-nous attribuer cet hiatus si net ? est-ce à l'apparition des sémites dans l'Élam ? est-ce à une conquête venue de la montagne ou simplement à un déplacement des populations autochtones ? Probablement ne le saurons-nous jamais ; mais ce qui ferait pencher la balance en faveur de la conquête sémitique, c'est que cette civilisation, qui succède aux vases

peints se poursuit avec une réelle homogénéité jusqu'au temps de Sargon l'ancien et que l'art de l'empire suméro-akkadien semble n'être que la conséquence de ce qui l'a précédé à Suse même.

Les premières tentatives de sculpture n'étaient certes pas bien heureuses : il suffira, pour s'en rendre compte, d'examiner les bas-reliefs les plus anciens de nos collections, ceux de la Chaldée proprement dite, découverts par de Sarzec à Tello. Mais si la sculpture est gauche, le dessin demeure souvent pur lorsqu'il ne vise que la gravure au trait.

Ce n'est que plus tard, vers l'époque de Karibou-cha-Chouchinak, peut-être un peu avant, qu'apparait la véritable statuaire. Certainement nous ne connaissons pas les œuvres les plus remarquables de cette époque reculée (vers 4000 av. J.-C.); mais les aurions-nous, que sûrement elles n'influenceraient pas notre opinion, car nous possédons un grand nombre de statuettes et toutes offrent les mêmes caractères, présentent les mêmes défauts.

Cette statuaire est lourde, épaisse, massive, raide ; et cependant la matière employée, le gypse, se prêtait à une taille facile : un simple couteau suffisait pour transformer un bloc d'albâtre en dieu, en roi. Évidemment l'artiste s'appliquait à son œuvre, car il prenait le soin de finir les détails de l'habillement, d'incruster de pierres dures les yeux de ses personnages, de les sceller avec du bitume.

J'estime, pour l'instant du moins, que nous devons reconnaître dans les œuvres grossières l'art provincial susien antérieur à l'empire et que le grand art, beaucoup plus développé en Chaldée, ne vint que plus tard avec Sargon ou Naram-Sin.

L'Élam aurait été fort en retard sur sa voisine ; ce fait expliquerait la grande supériorité artistique d'Achmounak, de Tello, etc., sur les œuvres de Suse et aussi l'usage dans notre ville de l'écriture proto-élamite. En réunissant l'Élam à leur empire, les souverains de Kich lui auraient apporté le progrès et auraient aboli l'usage des textes locaux.

Pendant cette longue période, la céramique ne se perfectionna pas, bien au contraire ; mais elle resta dans son ensemble différente de celle de la Chaldée, conserva des traces du goût d'antan pour la peinture que nous retrouvons florissante encore au temps de Naram-Sin.

Il semblerait que la céramique fine, aux peintures élégantes, ait été, à

proprement parler, élamite, car nous ne la retrouvons pas en dehors de ce pays, tandis que la poterie peinte de la seconde époque est beaucoup plus largement distribuée. Mais sommes-nous en droit de faire de telles suppositions, alors que les recherches sont encore aussi peu avancées? Je ne puis croire que cet art se soit éteint sans laisser de traces plus profondes, que sa perfection n'ait pas attiré les regards d'autres populations asiatiques.



Fig. 15. — Amphore du IVe millénaire.

La durée du second art céramique fut beaucoup plus longue que celle du premier, semble-t-il, et son étendue géographique infiniment plus vaste. En effet, très florissante, au début du IVe millénaire, cet art ne s'éteignit que très lentement, et j'estime que vers l'an 2000, il existait encore à Suse. On le rencontre en Chaldée, à Tello; dans le Kurdistan, à Zohâb, à Kirmanchah; dans la Médie même, jusque sur les rives du lac d'Ourmiah, en Assyrie.

Les sépultures de Tépéh Moussian, au Poucht è Kouh, appartiennent, à mon sens, à la fin du Ve millénaire, tandis que les tessons de vases peints de Ninive seraient à ranger dans le second.

Mais si nous regardons plus à l'ouest, vers la Phénicie et la Palestine, nous retrouvons cette même peinture offrant des caractères communs frappants avec celle de l'Orient, et il est bien difficile de ne pas conclure à la parenté plus ou moins éloignée de ces arts entre eux.

La région qui sépare les pays du Liban de ceux de l'Euphrate et du Tigre n'a pas encore été étudiée ; ainsi ne pouvons-nous encore relier géographiquement le groupe syrien au foyer chaldéo-élamite, mais cette lacune dans nos connaissances n'autorise pas à conclure à l'indépendance des deux foyers.

Plus loin, en Égypte, aux temps éolithiques, florissaient des arts céramiques remarquables, quoique beaucoup moins développés que ceux de l'Élam aux mêmes époques : mais certainement cet art égyptien eut une influence sur celui des pays syriens, contrées avec lesquelles l'Égypte était forcément en relations dès les origines.

Le seul trouble qu'éprouve l'esprit en étudiant cet ensemble de faits résulte des dates qui, d'après les récentes évaluations, ne concordent pas : mais sommes-nous bien certains que les calculs sont exacts et que la céramique peinte chananéenne n'est pas beaucoup plus ancienne qu'on ne l'a pensé jusqu'ici ? Ce pays, situé entre les deux centres principaux de ces arts, n'est certainement pas demeuré en dehors du progrès : les Suméro-Akkadiens l'ont parcouru de bonne heure ; les empereurs l'ont conquis ; comment admettre que, malgré les contacts incessants dès le IVe et peut-être le Ve millénaire, les influences artistiques n'aient pas produit d'effet ?

Il faut donc distinguer nettement entre le premier et le second art céramique, la destinée du plus ancien demeurant encore pour nous une énigme, tandis que celle du second nous apparaît plus claire. Cet art et ses rameaux auraient couvert toute la partie méridionale de l'Asie antérieure, dès une époque très reculée, pour ne s'éteindre que lentement et tardivement.

De même qu'il y eut deux foyers primitifs principaux des arts céramiques, l'Élam et l'Égypte, de même on constate l'existence de deux centres de la statuaire, la Chaldée et le domaine des Pharaons. Mais ces pays eurent leurs écoles locales, demeurées maîtresses pendant des siècles et des siècles. On les imita dans les provinces, grossièrement, naïvement, sans jamais atteindre leur perfection.

Si les Pharaons des premières dynasties égyptiennes nous ont laissé des merveilles, spécialement dans la nécropole memphite, les empereurs suméro-akkadiens ont aussi transmis à leur postérité des œuvres de grand style. Les artistes des uns et des autres, s'inspirant de la nature, la copièrent avec une fidélité surprenante, chacun suivant un génie spécial, suivant un esprit différent, et ce sont ces tendances mêmes vers l'interprétation stylisée qui aboutit, d'une part, à la fixité égyptienne, d'autre à l'art brutal de l'Assyrie.



Fig. 16. — Ex-voto archaïque

Très libres au début, les artistes ne tardèrent pas à faire sentir dans leur coup de ciseau l'état d'esprit de la race à laquelle ils appartenaient; l'Égyptien se laissa entraîner vers le conventionnel; il s'enferma dans d'immuables canons religieux, tandis que le Sémite, après avoir complètement absorbé l'élément sumérien de la Chaldée, s'abandonna aux sentiments qu'inspire la lutte perpétuelle pour la vie.

Ces deux états d'âme, traduits par la sculpture, correspondent à la situation géographique des deux pays.

L'Égyptien, enfermé de tous côtés par les déserts, ne connaissant que

vaguement les horreurs de la guerre étrangère, eut tout loisir de se livrer aux tendances contemplatives et mystiques que son pays même lui inspirait; tandis que le Sémite, toujours en armes, perpétuellement menacé sur ses frontières, obligé de soumettre pour ne pas être soumis, prit une tournure plus rude, adapta ses mœurs et ses goûts aux nécessités de la vie qui lui était imposée.

Je ne parlerai pas ici des sculptures égyptiennes; ce n'est pas le but de cette étude. Mais je citerai comme œuvres des plus remarquables, par leur véracité d'attitude et de rendu, le scribe du Louvre et celui du Caire, qu'en 1892 j'ai découverts dans la nécropole memphite. Ces deux statues expriment à elles seules toute la mentalité du peuple égyptien de l'ancien empire.

Si j'ai cité ces deux statues, c'est pour les mettre en parallèle avec la plus belle œuvre de la Chaldée, la stèle du roi Naram-Sin, découverte à Suse en 1898. Ce chef-d'œuvre a déjà été décrit fréquemment[1]. Je ne reviendrai pas sur l'exposé de ses détails, c'est la conception d'ensemble qu'il importe d'examiner attentivement.

L'empereur, car Naram-Sin fut un véritable *imperator*, en armes, plus grand que les autres personnages de la scène, parce qu'il dominait tous ses contemporains, s'avance dans un pays montagneux et boisé, contre des peuples vaincus et terrifiés par la puissance de son arc. Ses neuf vassaux le suivent, portant chacun l'emblème de leur propre puissance, l'enseigne de leur royaume.

Est-il possible d'exprimer d'une manière plus simple une idée aussi compliquée? Rien ne fait défaut dans ce tableau, ni l'expression de la domination impériale, ni la suprématie du chef, ni le carnage des vaincus, ni leur soumission. L'artiste a rendu l'aspect géographique du théâtre de la guerre; il n'a même pas négligé la nature ethnique des personnages. Le maître est un Sémite, ses vassaux sont pour la plupart des non-Sémites, des Sumériens d'ancienne race, et, par dessus tout, les astres luisent pour le conquérant, les dieux dont ils sont les emblèmes le protègent.

Rien ne manque à cette scène, et il n'y a rien de trop. Aucun ornement superflu ne vient distraire l'œil de l'évocation du fait historique qu'il importait de transmettre à la postérité.

1. Il a été reproduit dans la *Revue*, t. XI, p. 305.



[illegible] FFI ANI E.

[illegible] de Suse [illegible]

Cette conception synthétique est grandiose par sa simplicité, elle dénote chez la cour qui l'a ordonnée une précision dans la pensée qui jamais n'a été surpassée, une habitude d'envisager le côté général des choses, de négliger les détails inutiles, de s'attacher à ceux méritant intérêt.

C'est l'empire tout entier qui apparait dans cette image, puissant, dominateur, obéi, voyant grand, simplifiant les complications de la politique, mais n'en négligeant pas les détails. Ce dut être un grand gouvernement.

Quant à l'exécution, elle ne le cède en rien aux plus belles œuvres de l'Égypte : les proportions sont heureuses, les détails très étudiés, mais les personnages sont plus souples que dans la majeure partie des œuvres pharaoniques : l'esprit est plus libre, et, bien certainement, si la Chaldée n'avait été, par la force des choses, poussée vers les impressions brutales que fait naître la lutte, elle eût enfanté le grand art, ses débuts lui en fournissent tous les éléments. Si la stèle de Naram-Sin est la plus belle œuvre de ces temps parvenue jusqu'à nous, elle n'est pas la seule. Quelques fragments de Sargon d'Agadè montrent que la stèle triomphale de son successeur avait été précédée par des œuvres remarquables, et que cet art ne s'était pas développé en un seul règne. Ces bas-reliefs sont le résultat d'une longue incubation qui se passa quelque part en Chaldée, mais dont nous ne pouvons encore préciser le foyer. Dans tous les cas, ce n'est pas à Suse qu'il faut chercher, car, nous l'avons vu, la statuaire susienne était à cette époque d'une infériorité notoire.

Parmi les monuments contemporains des empereurs, je citerai un bas-relief dont la partie antérieure fut découverte à Suse il y a quelques années, et que nos trouvailles dernières ont permis de compléter (pl. p. 413).

Cette sculpture ne porte aucun texte, et par suite ne peut être datée d'une manière précise, mais par son style, par sa technique, je la range dans les œuvres impériales de la Chaldée.

Un dieu, assis sur un trône, tenant en main le stylet et l'anneau, reçoit les libations d'un personnage debout en face de lui.

Ce motif, sans nul doute, avait sa raison d'être. Les analogies qu'il présente avec le bas-relief qui surmonte les lois d'Hammourabi et avec les

deux répliques que nous en possédons, permettent de penser qu'il ornait autrefois le sommet d'une stèle prescrivant des lois ou des ordonnances religieuses.



Fig. 17. — Statue de Karibou-Cha-Chouchinak (v. 4000 av. J.-C.).

Par son style, je l'ai dit, il appartient au temps de Naram-Sin. Mais nous ne nous trouvons plus là en face d'une représentation destinée à frapper l'esprit des masses par la terreur des armes; bien au contraire, c'est le respect, la crainte mystique des volontés divines que le législateur ou le prêtre cherche à leur imposer, et, par sa composition comme par son rendu, cette œuvre est aussi grande, peut-être, que celle destinée à répandre l'effroi de la guerre.

Elle respire le calme, mais le calme effrayant des volontés d'en haut. Ce dieu assis, dictant ses volontés, n'est pas moins terrible que l'empereur en face de l'ennemi; il l'est plus même, car sa force est dans son vouloir qu'il émet, dans les châtiments qu'il décide, dans le mystère de sa propre

existence. La simplicité de cette scène ne la rend que plus grandiose.

Je citerais bien aussi les statues nouvellement découvertes (fig. 17), mais ces images des rois ne sont rien à côté des bas-reliefs; elles étaient sculptées dans le but d'imposer le respect, de transmettre à la postérité l'image d'un souverain, mais ne portent pas en elles ces idées larges, profondes, qu'inspirent les bas-reliefs; et elles ne présentent qu'une importance secondaire.

Ainsi, il semble donc que, jusqu'à l'époque de l'indépendance élamite, Suse ne fut en art, comme d'ailleurs elle l'était en politique, qu'une ville de province. Les tendances vers le beau s'y développèrent quelque peu, mais gauchement; elle ne s'inspirait guère mieux des œuvres de la Chaldée que plus tard les Palmyréens ne profitèrent des leçons de Rome.

Dans l'Assyrie naissante, en Chaldée même, à Tello, ne voyons-nous pas aussi des efforts provinciaux, essais d'autant plus heureux que ces écoles étaient plus rapprochées du grand centre impérial.

La glyptique, dont j'ai déjà dit quelques mots, suit à Suse l'évolution de la sculpture. Pendant la longue période qui sépare la ville la plus ancienne des vestiges des temps impériaux, nous assistons à son développement. Au cachet plat succède le cylindre, qui peu à peu se couvre de représentations de plus en plus compliquées. Ce sont des personnages, des animaux, des ornements géométriques d'abord, puis viennent les scènes religieuses, mais la gravure en est grossière et maladroite. On sent qu'il y a copie de monuments mieux traités. Pendant ce temps, la glyptique s'était développée en Chaldée en même temps que les autres arts, et, vers le IVe millénaire, nous la trouvons à Suse aussi habile que dans les autres pays.

En ce qui concerne l'art de travailler les métaux dans les temps les plus anciens, nous sommes moins bien renseignés et il est difficile de suivre l'évolution. Toutefois nos statuettes d'or et d'argent, nos canéphores indiquent déjà un art avancé. Mais ces monuments sont-ils susiens? N'ont-ils pas plutôt été importés de la Chaldée? Le doute à cet égard demeure entier, aussi le mieux est-il d'attendre de nouvelles découvertes avant de se prononcer.

J. DE MORGAN

(A suivre.)

PORTRAIT D'ADRIAEN VAN RIJN

GRAVURE DE M. ROGER FAVIER, D'APRÈS REMBRANDT

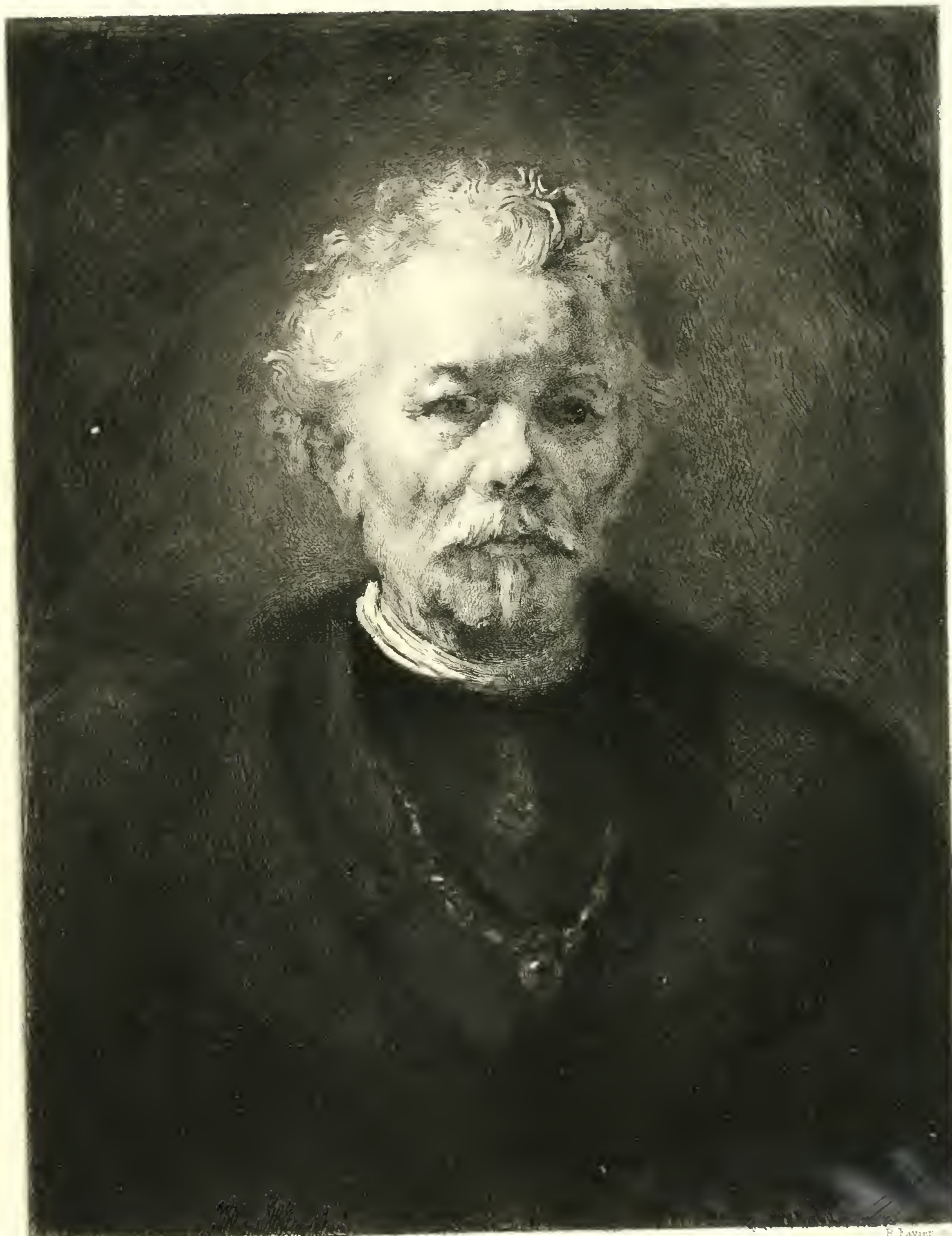
Au mois de mars 1907, peu de jours après la réouverture de la salle Rembrandt remaniée, M. le comte Potocki prêta au musée du Louvre un chef-d'œuvre, digne à tous égards de prendre place entre *les Pèlerins d'Emmaüs* et le *Portrait d'Hendrikje Stoffels*, comme un des exemples typiques de la manière du maître au point culminant de son génie. C'était un portrait du frère de Rembrandt, — cet Adriaen Hermansz van Rijn, dont le Mauritshuis de La Haye, le Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin, la galerie J. Porgès et le musée de l'Ermitage possèdent également des représentations, la première datée de 1650 et la dernière de 1654, l'année de la mort du modèle.

Le portrait de la collection Potocki paraît prendre date à peu de distance de celui de Berlin, connu sous le nom de *l'Homme au casque*[1]. L'œuvre est la simplicité même; rien n'y vient détourner l'attention dont s'empare puissamment, dès qu'on le regarde, ce visage où l'amertume et je ne sais quelle résignation stoïque ont laissé des traces indélébiles. Seul le beau front a gardé sa pureté : aussi apparaît-il en pleine lumière et comme auréolé d'une chevelure floconneuse, que M. Roger Favier a merveilleusement rendue dans sa gravure. Aussi bien, ce qui fait le prix de cette planche, c'est qu'on y retrouve non seulement la vie, la lumière, la couleur du tableau, mais sa « matière » même : et ceci est d'un véritable artiste.

Aujourd'hui le *Portrait d'Adriaen van Rijn* a réintégré la galerie Potocki, mais on dit qu'il a si bien marqué sa place dans la salle des Rembrandt, pendant son année de séjour au musée du Louvre, qu'il pourrait bien y revenir un jour, et cette fois pour n'en plus sortir.

E. D.

1. Gravé dans la *Revue*, t. XXII, p. 192, par M. Louveau-Rouveyre.



Rembrandt pinx^t — P. Favier sc.

ADRIAEN VAN RYN

(Collection du comte Potocki)

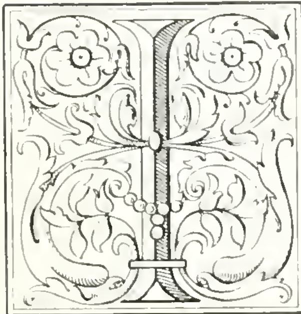
Imp. Ch. Wittmann

Revue de l'Art ancien et moderne



LEON-BATTISTA ALBERTI

PEUT-IL ÊTRE L'ARCHITECTE DU PALAIS DE VENISE A ROME ?



JE dois commencer par une confession l'étude que je me propose d'entamer ici. Malgré les quarante années et plus, que j'ai vécues « au service » de l'architecture de la Renaissance en Italie et en France, j'étais loin de me douter, il y a quelques mois encore, de toute l'importance des problèmes qui se rattachent au palais de Venise. En 1901, je m'étais borné à rechercher des traces éventuelles de travaux pouvant être attribués, — comme le voulait Vasari, — à Giuliano da Majano. J'avais vaguement aussi entendu parler d'une opinion qui aurait voulu rapprocher du palais de Venise, le grand nom de Leon-Battista Alberti, mais cette idée m'avait paru si étrange que je n'y avais plus songé. Or, c'est précisément cette même opinion qui devint la cause principale de ma récente visite à ce palais. L'éminent directeur général des Beaux-Arts et des Antiquités du royaume

d'Italie, M. Corrado Ricci, m'ayant demandé, au cours d'une conversation, ce que je pensais de cette opinion, je dus me borner à répondre que je ne l'avais jamais examinée. J'étais doublement désireux de réparer cette négligence, car, d'une part, on va procéder bientôt à la démolition du Palazzetto de Venise, pour le reconstruire à un autre angle du grand palais, resté inachevé depuis le xve siècle; d'autre part, deux ans seulement s'étaient écoulés depuis que je m'étais occupé de Leon-Battista Alberti. Je venais aussi d'achever le résumé général de l'important ouvrage sur l'architecture de la Renaissance en Toscane[1], dont un quart de siècle de collaboration avait fini par faire de moi le père adoptif. Je me figurais, de la sorte, être dans des conditions particulièrement favorables pour saisir, dans cette nouvelle visite, les moindres affinités des deux palais de Venise avec les monuments dus aux maîtres de la Toscane. Puissent mes observations, faute de solutions définitives, contribuer à nous rapprocher du but, et mieux faire comprendre la difficulté des problèmes en face desquels on se trouve.

Ils se rapportent, avant tout, à la recherche des noms des architectes, à la participation éventuelle de quelques-uns des maîtres les plus illustres, et aussi aux influences exercées alternativement par Rome et Florence sur cette phase si mal connue de l'architecture de la Renaissance italienne, qui précède l'avènement du Bramante. Les documents, si nombreux et si intéressants, publiés par mon regretté ami, M. Eugène Müntz[2], n'ayant pas suffi à nous éclairer sur le fond des choses, la parole est de nouveau aux monuments eux-mêmes. Si, en visitant le palais à ce nouveau point de vue, j'avais cédé à mes premières impressions, je me serais cru en présence de travaux émanant de dix à quinze maîtres différents. La réflexion et les comparaisons réduisirent bientôt ce nombre considérablement, et je me bornerai à parler ici des œuvres des trois maîtres, que je désignerai d'abord par les lettres A, B et C.

Le maître A, auteur du projet primitif, a dessiné, en 1455, la cour du grand palais (fig. 1) et, probablement aussi, la porte principale, commencée avant le 14 août 1464, date de l'avènement de Paul II (fig. 4).

1. *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 11 vol. in-f°, édité par la maison F. Bruckmann, Munich, 1885-1908.

2. *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 59-81.

Le maître B est l'auteur de la cour du Palazzetto (fig. 2 et pl., p. 425).
Le maître C a dessiné les consoles-chapiteaux sous les retombées des



Phot. Alinari.

Fig. 1. — Arcades de la cour inachevée du palais de Venise.

voûtes du passage allant de la porte principale à la grande cour, peut-être aussi la porte en marbre de l'église de S. Marco[1] et les fenêtres en marbre

1. En tenant compte de la différence d'aspect produite par l'emploi du travertin, on pourrait, par places, identifier les maîtres B et C.

du grand palais, ainsi que les corbeaux des machicoulis qui le couronnent.

Quel est maintenant ce maître A ? La Toscane ne possède aucun monument offrant la moindre analogie directe avec le style si antique et entièrement romain de cette cour imposante. La façade de S. Francesco, à Rimini, commencée en 1446, est, dans l'état actuel de nos connaissances, la seule œuvre de l'Italie dont le caractère à la fois si classique et si personnel pourrait faire penser à ce maître A, qui, alors, serait en effet Leon-Battista Alberti. Et, si l'on voulait songer à un maître aussi intéressant que Pietro da Milano, dont le nom n'a jamais été rapproché de notre palais, ce maître nous ramènerait probablement, lui aussi, vers l'Alberti dont il semble avoir dû subir l'influence. Devant une telle situation, on est forcé de reconnaître tristement combien de choses importantes nous ignorons sur les études et les connaissances des grands architectes de cette époque, chaque fois qu'ils n'ont pas eu l'occasion de les manifester dans des monuments existants.

Qui est, d'autre part, le maître B ? Ici encore, les monuments de la Toscane semblent, à première vue, vouloir observer le même silence. Les piliers, aux angles de la cour du Palazzetto, sont dérivés, il est vrai, des angles du portique de Brunellesco, devant l'hôpital des Innocents, à Florence, et l'Alberti a répété ce motif dans la loggia des Rucellaï, à Florence [1]. L'entablement aussi du rez-de-chaussée, soutenu par des consoles, suit cette manière introduite par Brunellesco ; mais l'aspect général, ainsi que les types des chapiteaux des piliers octogones des arcades, commencés à la suite du contrat du 16 juin 1466, ne me semblaient avoir nulle part en Toscane de modèles caractérisés. Les affinités qui me paraissaient peut-être pouvoir exister avec quelques chapiteaux de Michelozzo, à l'Annunziata de Florence, et de Bernardo Rossellino, à Pienza, semblaient assez lointaines. En outre, elles se rencontrent dans des monuments où ces deux maîtres, eux aussi, sont sous l'influence de L. B. Alberti.

D'autre part, ces chapiteaux me paraissent former peut-être les plus anciens et les plus nombreux exemples de deux types fréquents dans les œuvres de Bramante, où les angles du tailloir sont soutenus soit par des volutes en forme d'un S commençant près de l'astragale, soit par des

1. Le même motif est répété par Luciano da Laurana, dans les palais ducaux d'Urbin et de Gubbio, et, plus tard, par Bramante, dans l'arcade du milieu de la Canonica di S. Ambrogio, à Milan.

cornes d'abondance. Je constatai que le premier de ces types se voit déjà dans les pilastres du premier étage du palais Rucellaï, à Florence, tandis



Phot. Mo...

FIG. 2. — COUR DU PALAZZETTO DE VENISE AVEC LES TRACES DES ANCIENS CRÉNEAUX

que l'ordre toscan, dérivé ici du Colisée, que montre le rez-de-chaussée de la grande cour du palais de Venise, se rencontre à la même place dans

le palais Rucellai. Nous voici encore ramenés en face d'un édifice de l'Alberti, car c'est bien ce maître, et non Bernardo Rossellino[1], qui est le créateur de ce palais florentin. Et c'est par des détails cette fois-ci, pris dans les deux palais de Venise, que l'on est sollicité à songer à l'Alberti.

Je ne m'arrêterai pas ici devant certaines variantes qui s'infiltrent dans les chapiteaux du rez-de-chaussée du Palazzetto et sur le côté longeant l'église de S. Marco, ni à l'apparition de quelques palmettes « genre Giuliano da Majano », à l'angle nord de cette face et dans celle qui suit. Je me bornerai à signaler les six chapiteaux formant consoles sous les retombées des pendentifs, dans la partie de cette loggia voisine du Capitole et demeurée ouverte. Ici, un problème aussi nouveau qu'inattendu semblait pouvoir s'offrir à nous, et c'est vers des œuvres, soit de Bramante lui-même, soit d'un maître qui a fortement influencé sa jeunesse, que nos souvenirs paraissaient nous entraîner. Fallait-il songer au futur architecte de Saint-Pierre, âgé de vingt-cinq ans environ, travaillant, lui aussi, dans cette cour? Était-ce au Palazzetto de Venise peut-être que le continuateur du style de l'Alberti trouva l'occasion — ou l'une des occasions — de cette rencontre personnelle avec son illustre devancier que nous sommes forcés d'admettre, ainsi que je l'ai fait ressortir dans d'autres occasions? Ou, enfin, s'était-il borné à étudier en passant ces chapiteaux dont les types semblent avoir exercé une influence si marquée sur lui?

Ce qui précède suffit pour expliquer que d'autres, avant nous, aient cru devoir penser à l'Alberti comme architecte primitif du palais de Venise. Plusieurs détails encore pourraient les confirmer dans cette pensée. Entre autres, le fait que cet architecte ecclésiastique, et qui tenait du grand seigneur, avait pour principe de ne pas exécuter ses édifices lui-même. Ce sont donc toujours d'autres maîtres dont les noms figurent dans les comptes, toujours trop fragmentaires, parvenus jusqu'à nous. Qui sait si ce Mesere Antonello d'Albano, que les documents de 1471 désignent comme ayant été autrefois « président de la fabrique », n'était pas « inspecteur » de l'Alberti au début des travaux du palais de Venise[2]? Plus tard, je constatai que le premier type de ces chapiteaux se voit aussi chez

1. Voyez mon supplément à la monographie d'Alberti, *op. cit.*, vol. III.

2. On trouve les expressions : « per insino a tenpo di mesere Antonello d'Albano », « de tenpore quondam Antonelli de Albano dictae fabricae presidentis », « piu tenpo fa per le mani di meser Antonello d'Albano », etc. Voyez Muntz, *les Arts à la cour des papes*, t. II, p. 73 et 41.

l'Alberti dans son Saint-Sépulcre, achevé en 1467, qui se trouve dans l'église de San Pancrazio, à Florence[1]. Je vis aussi que les analogies avec ce type, dans les monuments érigés par Pie II, à Pienza, par Bernardo Rossellino, sont plus grands que je ne l'avais cru d'abord. Ils se rencontrent dans les pilastres du premier étage du palais Piccolomini, comme l'Alberti les avait disposés au palais Rucellaï, dont celui-ci est presque une reproduction dans ses éléments caractéristiques. Ce type se rencontre dans le charmant puits devant le palais (colonne de droite) et dans quelques colonnes du rez-de-chaussée de la loggia sur le jardin[2], ainsi que dans les tabernacles avec niches de la façade de la cathédrale. La rudesse des chapiteaux ioniques du rez-de-chaussée du portique devant l'église de Saint-Marc rappelle, elle aussi, ceux du palais del Comune à Pienza. Quant aux motifs assez nombreux de palmettes à formes variées que montre le groupe des œuvres du maître B, si elles se rencontrent maintes fois dans les ouvrages de Rossellino à Pienza, c'est encore à l'Alberti qu'il faut remonter pour en retrouver l'origine et un emploi plus fréquent encore. Yriarte déjà avait parlé d'une certaine prédilection de l'Alberti pour cet ornement, et j'ai pu confirmer la justesse de sa remarque. Je dirai même que les palmettes « genre Giuliano da Majano », dans le passage allant dans la cour du grand palais, et que je donne au maître C, se rencontrent, elles aussi, dans la porte de l'Alberti à Santa Maria Novella, à Florence.

Le contrat du 16 juin 1466 avec Nucio et les maîtres Manfredo et Andrea, *architettori*, pour l'érection du Palazzetto, indiquant que les bâtiments seront exécutés « *chome parra et piacera a Sua Sta, et secondo da esso et altro per lui sara ordinato et designato* »[3], prouve clairement que l'architecte véritable, l'auteur du projet et des dessins, se tenait à l'arrière-plan, autre circonstance qui pourrait inciter à songer à l'Alberti.

Un des problèmes les plus délicats au milieu de tous ceux qui se dressent devant nous est celui-ci. Les maîtres A et B ne seraient-ils pas, en fin de compte, une seule et même personne. Alberti, qui traitait d'une manière si différente l'extérieur et l'intérieur de San Francesco à

1. *Op. cit.*, vol. III. Monographie de L. B. Alberti, pl. 6.
2. *Op. cit.*, vol. III. Monographie de Bernardino Rossellino, pl. 8, 10, 15 et fig. 6 et 8.
3. E. Muntz, *op. cit.*, p. 55.

Rimini, et qui, dans une lettre adressée au maître qui exécutait ces dessins, — Matteo de' Pasti, — publiée par Yriarte[1], expliquait les raisons de ces différences ? N'aurait-il pas songé, à Rome aussi, à donner aux *logge* entourant le jardin, c'est-à-dire au Palazzetto de Venise, des formes plus libres qu'aux arcades fièrement romaines de la grande cour d'honneur du palais ? La question est aussi embarrassante que délicate, et, pour le moment, je ne me sens pas le courage de la trancher ni dans un sens ni dans l'autre.

Si l'on trouvait des raisons qui empêcheraient d'identifier le maître B avec le maître A, le problème nous mettrait en face de nouvelles difficultés. Quel serait alors ce maître B, si intéressant, et dont les œuvres de la Toscane semblent ne révéler aucune trace ? Dans l'entablement inférieur, il se montre particulièrement un excellent *profilatore*, comme disent les Italiens. Dans l'entablement du premier étage, avec sa frise à consoles portant le larmier de la corniche (fig. 3), il suit la disposition que Bernardo Rossellino, — le *seguace* par excellence de l'Alberti, — employa dans le palais de Pie II, à Pienza. Elle aussi fut introduite par l'Alberti dans son palais Rucellaï, et Bramante, plus tard, l'adopta pour ses palais de la Chancellerie[2] et Giraud-Torlonia à Rome même. Parmi les circonstances qui, à première vue, semblent contraires à l'Alberti, il faut considérer le fait que Paul II, trois mois après son avènement, supprima le corps des soixante-douze *abbreviatori apostolici*, dont Alberti était l'un des plus anciens. Ce fait ne peut pas être envisagé comme une disgrâce de l'architecte, puisqu'il s'agit là d'une mesure générale. L'absence, par contre, de toute allusion à sa situation éventuelle d'architecte du palais de Venise dans la lettre du marquis de Gonzague[3], écrite au pape le 1er janvier 1465, semble plus grave. Elle était destinée à obtenir pour Alberti, privé par cette mesure d'une grande partie de ses bénéfices, une compensation. Étant donné toutefois la situation générale des faits et la nature de la compensation à obtenir, ce silence ne me semble pas suffire à lui seul

1. *Rimini. Un condottière au XVe siècle*, p. 416.

2. Le palais de la Chancellerie reste l'œuvre incontestable de Bramante. Les scrupules si finement exposés par le comte Gnoli à ce sujet ne peuvent égarer que ceux qui étudient les monuments sans en dessiner les profils et les détails. Ils ont eu le grand mérite de démontrer que ce palais avait été construit de 1486 à 1495 surtout, et que, par suite, Bramante était venu à Rome à plusieurs reprises avant d'y transporter son domicile définitif en 1499.

3. Voyez Girolamo Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, Florence, 1882, p. 451.



Phot. Alinari.

COUR DU PALAZZETTO DE VENISE. ARCADES DU CÔTÉ LONGEANT LA PLACE DE VENISE.

pour en conclure, d'une manière absolue, qu'Alberti ne pouvait avoir été l'architecte du cardinal Pierre Barbo.

Les problèmes se compliquent, du reste, dans une autre direction encore par le fait que le maître B doit être l'auteur d'autres travaux importants exécutés à Rome sous Sixte IV et dont la paternité ne semble pas pouvoir être attribuée à L.-B. Alberti. Il semble humainement impossible de ne pas admettre avec Letarouilly que les façades des églises des Saints-Apôtres et de Saint-Pierre-ès-Liens, ainsi que les restes de deux portiques dans la cour du Maréchal, au Vatican, ne soient pas du maître B. Il en est probablement de même de l'intérieur de Sainte-Marie-du-Peuple et du cloître de Saint-Jean-Baptiste-des-Génois. En tout cas, l'on est forcé d'admettre que les chapiteaux des trois premiers de ces monuments sont dus aux mêmes dessins, aux mêmes tailleurs de pierre, que ceux du Palazetto de Venise. Cette circonstance, à elle seule, ne semble-t-elle pas devoir exclure définitivement l'identification du maître B avec l'Alberti? Je ne le crois pas nécessairement, car l'un des sous-architectes, exécuteur des dessins de l'Alberti, au Palazzetto de Venise, pouvait être devenu plus tard l'auteur des monuments érigés par Sixte IV ou son neveu, le cardinal Julien de la Rovère.

Devant des problèmes aussi nombreux et aussi intéressants, aussi compliqués que délicats, on se demande avec anxiété de quel côté enfin nous finirons par trouver la pleine lumière. Et ne finira-t-on pas par reconnaître, à la suite de nouvelles études, qu'il y avait parfois dans les informations fournies par Vasari la vérité ou une part de vérité que l'on s'était par trop hâté de mettre de côté?

C'est là une pensée qui semble avoir également dirigé M. Paolo Giordani. Dans son étude, *Baccio Pontelli a Roma*[1], qui mérite une attention sérieuse et dont je n'ai eu connaissance qu'après avoir rédigé ces notes, ce jeune savant apporte des données qui semblent exclure toute participation de Pontelli aux travaux du palais de Venise.

Si l'on cherche à résumer ces observations, on voit que c'est parmi les œuvres de l'Alberti que se trouve l'unique monument dont l'auteur serait capable d'avoir été le maître A. C'est encore parmi ces œuvres, en première ligne, et ensuite dans les édifices de Bernardo Rossellino, à Pienza,

1. Voyez *l'Arte*, Rome, 1908, fasc. II, p. 97.

que l'on rencontre les affinités les plus marquées avec le maître B. L'on ne peut être que vivement frappé par ces faits. Ils nous reportent vers les nombreux points de contact entre ces deux maîtres, signalés par des historiens à Rome au temps de Nicolas V, résultant aussi de documents relatifs au palais Rucellaï, à Florence, ou sautant aux yeux enfin dans le palais de Pie II, à Pienza, unique monument d'Italie reproduisant dans des formules en quelque sorte identiques celles du palais Rucellaï. Je dois même reconnaître, après un nouvel examen des œuvres de l'Alberti, que toutes les parties que j'ai considérées d'abord comme provenant du maître C, pourraient également avoir été dessinées par l'Alberti. La forme des palmettes, des feuilles des chapiteaux, certains profils assez caractéristiques, se rencontrent aussi dans son Saint-Sépulcre. La forme des corbeaux des machicoulis, qui m'a fait penser à Giuliano da Majano, est préparée par ceux de la frise du palais Rucellaï, où l'Alberti préfère le profil de la doucine à celui du talon, qui semblait plus naturel à cette place.

Il faut se rappeler enfin que l'Alberti, qui envoyait de Rome à Rimini des dessins d'exécution pour San Francesco, aurait pu, absent de Rome, y envoyer aussi ceux, pour les formes typiques, du palais de Venise.

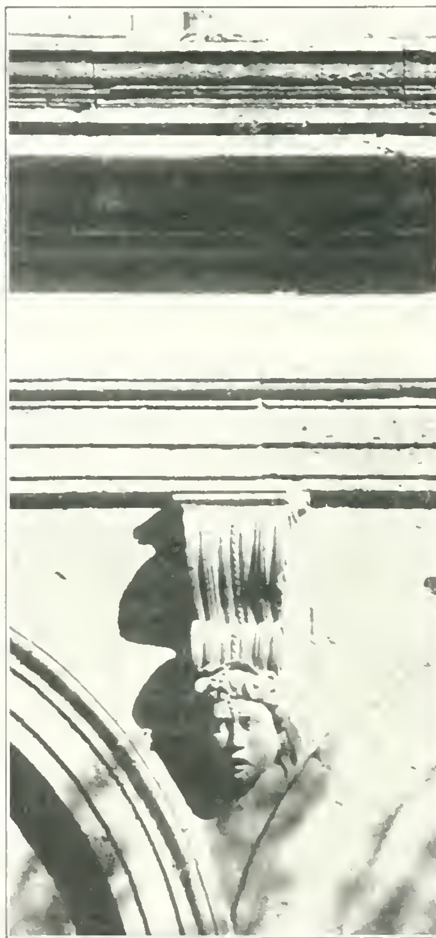
Toutes ces raisons, qui invitent si fortement à considérer l'Alberti comme l'architecte du palais de Venise, ne doivent cependant pas faire oublier deux choses. En premier lieu, que les analogies signalées entre les œuvres de l'Alberti et ce monument n'offrent pas, dans les formes et les profils surtout, de ces identités absolument caractéristiques qui forcent à donner, par exemple, les cours des palais ducaux d'Urbin et de Gubbio au même Luciano da Laurana, ou les palais de la Chancellerie et Giraud, à Rome, au Bramante. En second lieu, que l'étude de certaines séries d'estampes, de quelques médailles et, avant tout, des dessins originaux des maîtres démontrent que les architectes de cette époque, tels que Filarete[1], Pietro da Milano, Luciano da Laurana, et d'autres encore, connaissaient des dispositions et des motifs d'architecture qu'ils n'eurent jamais l'occasion de mettre en œuvre et que l'on ne rencontre que plus tard dans les monuments existants.

1. Dans son traité, terminé en 1464, on voit, fol. 123v de l'exemplaire Médicis, un étage d'arcades du style de celles de la grande cour; et dans ses portes de bronze de Saint-Pierre, le type des chapiteaux du palazzetto est pour le moins contenu en germe.

Il n'est donc pas absolument impossible qu'un autre architecte, élève de Brunellesco ou de l'Alberti, et dont les mérites ou la dernière manière sont restés inconnus, ait pu dessiner la grande cour de Palais de Venise. D'autres fois, l'on se trouve devant un fragment tel, par exemple, que la porte du palais Vittelleschi, à Corneto Tarquinia, d'un maître resté inconnu, mais si remarquable qu'il est permis de le croire capable d'avoir dessiné le palais de Venise.

On voit que c'est en somme le raisonnement, la comparaison de certains membres et de leurs détails, et non le sentiment que l'on éprouve devant l'ensemble de ce monument, qui ont mis en lumière ces probabilités en faveur de l'Alberti.

Et, si notre sentiment hésite encore à reconnaître ici l'Alberti, il faut se souvenir de deux autres faits. Devant l'église de San Sebastiano, à Mantoue, très authentique cependant, on se demande comment un si grand maître a pu produire un édifice si étrange et, malgré la recherche de solutions intéressantes, si peu satisfaisant. Enfin, dans l'œuvre de l'Alberti, aucun des monuments ne ressemble aux autres. Ils ne se relient pas entre eux par ce que j'appellerai une « manière ». Les seuls traits qu'ils aient en commun sont la recherche constante de la noblesse monumentale alliée aux exigences particulières à chaque problème, en un mot la solution de quelque problème nouveau, soit pour son époque, soit pour l'architecture elle-même. Et quand on songe que, en 1455, la construction



Phot. Moscioni.

Fig. 5.
Entablement de la cour du Palazzetto.

du palais de Venise était un résultat que Nicolas V lui-même avait vainement cherché, malgré l'appui de l'Alberti, à réaliser au Vatican, on conviendra peut-être, que le palais de Venise, avec ses machicoulis et ses créneaux, avec sa cour d'honneur antique et son jardin aux portiques Renaissance, constitue un nouveau type dérivé des conditions particulières à la cité des Papes. Considéré ainsi, il pourrait fort bien être l'une des étapes monumentales dans l'œuvre de ce maître illustre.

L'Alberti, si respectueux de l'antiquité, connaissait aussi mieux que personne l'essence même de l'architecture ainsi que sa mission vivante. C'est ce qui fit de lui un chercheur et un pionnier. C'est lui qui inaugura la seconde phase de la Renaissance proprement dite en Italie. Il est le grand précurseur de Bramante, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

* * *

L'étude précédente était terminée depuis le mois de juin, lorsque M. H. Egger eut l'aimable attention de me communiquer les épreuves de son travail pour le volume que des savants et de grands seigneurs autrichiens publient sur ce palais à l'occasion du jubilé de l'empereur François-Joseph. Malgré tout son intérêt, il ne tranche pas le problème examiné ici. Il n'en modifie pas non plus les considérations fondamentales. M. Egger, toujours prudent, n'a pas pensé qu'il y eût lieu d'examiner la « question Alberti », malgré une conférence faite en 1907, à Rome, par M. G. Zippel, et publiée dans *l'Ausonia* (1907, fasc. I), dans laquelle ce dernier considère l'Alberti comme l'architecte probable du palais de Venise. M. Zippel base, il est vrai, cette idée sur le seul fait que l'Alberti était alors l'architecte le plus considérable de Rome, sans donner aucune particularité de style destinée à l'appuyer.

Il résulte toutefois des études de ces deux auteurs, que le problème du palais de Venise est encore plus complexe que M. Müntz et moi ne l'avions admis. Et ceci provient de l'existence d'un second cardinal de San Marco, neveu de Paul II, ayant, par suite, les mêmes armes que celles portées par ce dernier avant de devenir pape en 1464. Ce Marco Barbo fut créé cardinal de San Marco en 1467, et vint bientôt habiter l'aile sud du palais. M. Egger croit devoir lui attribuer plusieurs des parties considérées

jusqu'ici comme dues à son oncle, avant 1464. La fluidité de style des armes, dans les deux portes (fig. 4), permettrait de croire que, pour le



Phot. A[illegible]

Fig. 4. — Porte principale du palais de Venise.

cas de celles-ci, la raison est de son côté, si toutefois il était démontré que le cardinal, dans un palais pontifical, pouvait placer ses armes en même temps que celles de Paul II, et du vivant de ce dernier.

Il semble prouvé que la cour du grand palais et la porte principale ont été terminées plusieurs années avant la mort de Paul II (1471), c'est-à-dire du vivant de l'Alberti. Il résulte d'un document du 20 février 1469, publié par Eugène Müntz (t. II, p. 66), qu'à cette date, la corniche principale du palais était déjà terminée, *circumcirca palatium*. Et, le 10 mars de la même année, il en était de même des bancs en pierre, dans les arcades supérieures du Palazzetto. Les 145 corbeaux des machicoulis enfin, payés seulement le 21 mars 1470 (Müntz, t. II, p. 71), correspondent extérieurement au point où s'arrêtent les arcades de la cour inachevée.

Le fait aussi, que le plan du palais montre à ses angles, sur la via degli Astalli, deux tours carrées, semble prouver qu'il a été commencé suivant le modèle indiqué sur les médailles de 1455. Mais, même en admettant que la cour n'ait été érigée qu'entre 1464 et 1469, d'après un projet en partie remanié, elle n'en reste pas moins, même à cette époque, un monument dont aucun édifice en Italie ne présage le style, si l'on fait abstraction des œuvres de Leon-Battista Alberti.

HENRY DE GEYMÜLLER



ANTOINE WATTEAU

PEINTRE D'ARABESQUES

I

Personne n'ignore que Watteau, dont les curiosités de peintre se sont étendues à tous les ordres de sujets, s'est grandement adonné à la peinture décorative. Élève de Claude Gillot, qui l'a « débrouillé », et de Claude Audran, qui a perfectionné ses qualités premières, on peut dire qu'il est entré dans la carrière en décorateur et, quoi qu'il ait fait par la suite, il n'a jamais abandonné l'art du décor. Je ne parle pas ici, bien entendu, du décor de théâtre, auquel une tradition insinue qu'il a donné des gages en sa jeunesse. Nous avons examiné cette tradition à son heure et nous avons dû l'écarter[1]. Watteau a reçu du théâtre des impressions fécondes, qui ont merveilleusement stimulé sa verve ; il n'a jamais contribué par ses pinceaux aux prestiges d'une représentation scénique. En revanche, il a prodigué aux lambris

1. Voir la *Revue*, t. IX, p. 317.

d'appartements des « arabesques » aux combinaisons infinies d'ornements et de végétaux, de rocailles et d'architectures bocagères, égayées d'oiseaux et d'animaux divers, encadrant tantôt quelque figure à caractère, tantôt un épisode gracieux, une réminiscence de la mythologie, un aperçu de paysage. Son génie n'a pas dédaigné de faire descendre un peu de rêve sur la feuille blanche d'un éventail et d'éveiller des gaietés ou des grâces aux surfaces d'un meuble, à la table d'un clavecin. Bien plus, il a multiplié, à l'usage des décorateurs de son temps, des variétés de compositions destinées uniquement à leur servir de modèles. Nos bibliothèques publiques et les portefeuilles des amateurs possèdent, par centaines, en estampes du XVIIIe siècle, les thèmes proposés par lui. Volontiers les éditeurs actuels reproduisent de ces planches et même publient des recueils de leurs reproductions : mais les écrivains qui étudient l'art du maître se contentent, à l'ordinaire, de qualifier en raccourci cette partie de son œuvre. Faut-il en inférer qu'elle est négligeable ? Non. Un type d'ornementation ne saurait être indifférent où s'est complu le goût d'une époque raffinée. C'est, bien plutôt qu'on trouve malaisé, sinon tout à fait ingrat, de classer et de définir des ordonnances complexes et qui se prêtent mal aux transcriptions littéraires. Et puis, la mode de l'arabesque est passée. Qui la veut comprendre doit rafraîchir en soi la mémoire de trop de choses lointaines.

Il y aurait, ce me semble, un véritable intérêt à ressaisir la question de « l'arabesque » en ses très anciennes origines, à la suivre dans ses acheminements et ses transformations. Avant d'être un feu d'artifice arbitraire, tout d'agrément conventionnel, cet assemblage d'éléments disparates a été un langage d'emblèmes, une évocation hiéroglyphique. Le sens de chaque signe, la portée de chaque symbole, dégageaient, en se révélant, la leçon de ces trophées expressifs. Dans une pareille forme d'art, la somptueuse et religieuse imagination de la vieille Asie avait fondu le mystère qui suscite la pensée et la clarté qui dissipe le doute. Peu à peu, l'oubli est venu de l'essence même de la conception. La science révélatrice des signes se perdant, on n'a plus tiré des groupements jadis emblématiques qu'une manière d'ornemanisme pittoresque. Rien n'est plus resté de l'état primitif à l'artiste, sinon le plaisir de mêler à des formules traditionnelles, adaptées au but décoratif avec plus ou moins d'esprit, quelques



ANTOINE WATTEAU. — LE PRINTEMPS.

Dessin pour une peinture décorative de l'Hôtel Crozat. — Collection de M. le comte I. de Camondo.

intentions spéciales, le plus souvent, d'ailleurs, de pure recréation. L'Égypte alexandrine a développé ainsi, en caprice frivole, satirique, romanesque ou familier, toujours paradoxal, l'arabesque asiatique et l'a transmise à Rome, où elle fleurit sous les Césars. Sa vogue n'a pas empêché des savants tels que Pline et Vitruve de railler son incohérence. On retient notamment un passage de Vitruve parodiant à l'aspect de ces panneaux à fond plat, où le peintre a tracé et coloré des candélabres achevés en volutes végétales, raccordées à leur tour à des figures bizarres ou monstrueuses. N'est-ce pas comme un avant-goût païen de la lettre qu'écrira, au XII[e] siècle, le sévère saint Bernard à l'abbé de Saint-Thierry, pour réprouver l'emploi des sirènes, des centaures et autres images singulières dans la décoration des édifices chrétiens? Vitruve concède toutefois que les étrangetés ornementales usitées autour de lui sont assez plaisantes si l'on a la prudence de ne les regarder que pour se divertir. Tant le point de vue a changé depuis l'ère primitive!

L'arabesque « à l'antique » disparait au moyen âge, faute de répondre à l'idéal populaire et au zèle d'enseignement qui régit alors les arts. Elle reparait à la Renaissance, quand le désir de l'effet curieux triomphe. Dans les ruines des monuments romains qu'on commence à déblayer survivent maints exemples du style romano-alexandrin. Comme on les retrouve sous terre, on les baptise naïvement ornements de grottes ou *grottesques*. Au fond des Thermes de Titus, on en a découvert de particulièrement précieux par leur finesse et leur conservation, peints à la fresque et relevés de reliefs en stuc. Raphaël ne tarde pas à s'inspirer de leurs principes. Le revêtement dont il pare, au Vatican, les galeries des Loges, comporte une série de scènes bibliques de petites dimensions, et une vaste tapisserie ornementale, avec des stucages aux plafonds. En dehors des épisodes sacrés, ce n'est, le long des murs, que panneaux jetés en hauteur, entre des bordures verticales, où, de toutes parts, s'étagent symétriquement des figurines, des amours, des mascarons, des médaillons, des êtres chimériques, des vases, des guirlandes de fleurs et de fruits, des pavillons suspendus semblables à des parasols, des trophées attachés au bout d'une corde, tout l'imaginable en fait d'accessoires. Aucun lien qui feigne d'unir les évocations de la Bible et cette fantaisie brillamment étalée par Jean d'Udine, le meilleur ornemaniste de l'atelier du maître d'Urbin. Les saintes histoires

sont expressivement composées ; l'harmonieuse et fantasque tenture illustrée se défend d'avoir une signification quelconque. Nous sommes en présence d'une des attestations les plus inattendues de l'esprit du XVIe siècle, plus amoureux de belle plasticité que de forte expression et penché vers « l'art pour l'art ». Il est à noter que ce n'est point le type des Loges vaticanes qui pénètre aussitôt en France. Un autre élève de Raphaël, Jules Romain, inaugure, en ce temps-là, un mode dérivé des mêmes données, mais bien moins pur, plus pompeux et plus chargé de stuc. C'est ce mode que son collaborateur François Primatice, de Florence, vient appliquer au château de Fontainebleau, et c'est de ce château, promptement célèbre, aux grandes salles stuquées et peintes par des Italiens, aux jardins meublés de treillages et d'édicules enjolivés dont se souviendront tous les peintres de galants décors, que va rayonner dans notre pays le lustre de l'arabesque. Un jour, il y aura lieu de montrer les curieux prolongements de l'influence primaticienne, tout au moins jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Seulement, l'ornemanisme, venu des Anciens à Raphaël, de Raphaël à Jules Romain et de Jules Romain à Primatice, se sera, pour se répandre dans nos édifices, graduellement modifié. Lourd encore et primaticien à l'époque de Vouet, il s'allège plus tard, sous le crayon de Bérain, sans renoncer à l'ampleur qui est un des attributs et, pour ainsi dire, une des nécessités de l'art du règne de Louis XIV. Audran l'harmonise ; Gillot le découpe, l'aère, lui prête de la bonhomie ; Watteau s'apprête à le traiter en se jouant du pinceau le plus preste, tout en sveltesse et en gentillesse. Et voilà, je crois, au plus bref, comment a évolué le genre jusqu'à l'avènement de Watteau.

On ne saurait jamais, pour s'éclairer sur un genre, se trop rendre compte de ses conditions et de ses éléments. Cet examen de détail permet de s'apercevoir que certaines prétendues créations d'une époque datent de bien plus loin qu'on n'eût pensé, et qu'en passant d'un milieu dans un autre, elles ont subi des modifications dont la critique n'a pas eu immédiatement conscience. Pour commencer, notre vieille humanité s'imagine parfois qu'elle invente, alors qu'elle se borne à se ressouvenir et à utiliser des ressources héréditaires. Croirait-on, par exemple, que les singes, qui gambadent ou se moquent de nos travers en tant d'arabesques et tant de facétieux tableaux, descendent du fond des âges et se réclament

d'une tradition continue? Le quadrumane a pris droit de cité dans l'art de l'Égypte : deux manuscrits fameux, le papyrus du musée de Turin et celui du British Museum, nous en sont, entre autres, de bons garants. Sous ses traits, les artistes n'ont pas hésité à tourner en dérision les médiocres passions, les mesquines actions des hommes et, partout où s'est répandue l'influence gréco-alexandrine, la race simienne a servi à fustiger la race humaine[1]. Tel est l'authentique point de départ de la *Singerie*, joyeuse annexe de la peinture des mœurs. Le moyen âge, qui n'a point adopté l'ornemanisme



LE MARCHAND D'ORVIÉTAN.

Gravure de Moyreau d'après Watteau

classique « à candélabre », ne s'est pas privé de recourir au singe. Un chapiteau d'Aix-en-Provence nous fait voir un petit macaque à la jambe droite terminée en palmette, s'élançant du centre d'un rinceau : et ce n'est pas un cas unique dans l'art roman. Les manuscrits de la France du Nord et des Pays-Bas, du XIV[e] et du XV[e] siècles, contiennent nombre d'images simiennes résolûment satiriques : je cite, entre mille, *le Singe*

1. Comme singeries romaines, voir la fresque de Pompei, *Énée, Anchise et Ascagne s'enfuyant de Troie*, irrévérencieusement et grossièrement figurés en singes, et *l'Âne maître d'école des singes*, bas-relief de terre cuite (Wissona, *Rœmische Mittheilungen*, 1890, pl. I). — Pour la singerie en Gaule, cf. Edm. Tudot : *Collection de figurines en argile, œuvres premières de l'art gaulois*, un vol., 1870. Paris.

médecin du psautier de Douai; *le Singe colporteur*, *le Singe cuisinier*, *le Singe moine et maître d'école* du livre d'Heures de Maestricht; *le Singe chevalier chevauchant un paon* (motif issu peut-être de quelque prototype sassanide) du petit psautier dit de Guy de Dampierre, à Bruxelles; le *Tournoi de singes*, du psautier de la reine Marie, au British Museum [1]... Dès l'année 1300, on peut signaler, parmi les célèbres *engins d'esbatement* du château de Hesdin, des mannequins de singes couverts de peaux naturelles cousues. En 1375, un artiste de Mons, Louis le Peintre, a peint sur une paroi du palais comtal de Valenciennes l'épisode populaire du marchand endormi dans une forêt et dévalisé par des singes. Le même sujet a suscité, au XVI[e] siècle, un tableau entré au musée de Dresde et catalogué au nom de Henri Bles. Le même, plus tard encore, a inspiré à Pierre Brueghel le vieux une composition connue par la gravure. Un singe enchaîné figure au fond d'une des scènes de la *Vie de saint Bertin*, attribuée à Simon Marmion : *Saint Bertin accueilli par saint Omer, évêque de Thérouanne*. Un singe se voit, sous un escalier, dans l'admirable retable en bois de l'église de Lombeek, en Belgique, sculpté vers 1525... Je ne parle pas de la multitude d'animaux symboliques, comiques, fantastiques ou réels à gestes humains, — truie qui file, âne joueur de harpe, renard prêchant à des poules, etc., — isolés, ou associés par les sculpteurs à des compositions d'ornements, voire constituant des médaillons allégoriques en d'innombrables édifices français. La preuve est faite que le goût de ces images drôlatiques a germé loin de nous de bonne heure, mais qu'il s'est épanoui et qu'il a régné avec la plus originale énergie, le long du moyen âge, en nos régions du Nord. Cette vérité nous importe d'autant plus que Watteau est de Valenciennes et pénétré foncièrement des préoccupations naturalistes flamandes.

Un intérêt spécial s'attache aux oiseaux, au point de vue qui nous occupe. Les princes et les princesses du XIV[e] et du XV[e] siècles se font gloire d'en posséder de précieux, fins et plaisants à voir [2]. On bâtit, on sculpte, on rehausse de tons brillants, pour les abriter, des « gaïoles », — autrement dit de resplendissantes volières. Les châteaux de Hesdin et

1. Cf. L. Maeterlinck : *l'Art satirique en Flandre*.

2. En 1382-1383, le Compte de la Recette générale de Flandre nous apprend, par exemple, l'achat fait pour la cour ducale de « cinq bleus oisiaulx précieux appelés calamons, et une paire de tourterelles » (*Archives du département du Nord*). Ce n'est là rien moins qu'un fait exceptionnel.



Antoine Watteau. — Le Joueur de flûte.

Étude pour la première feuille du *Paravent de six feuilles* gravé par Crépy. — Musée du Louvre.

d'Arras, le Louvre de Charles V, l'hôtel Saint-Paul, à Paris, en ont de monumentales, auxquels les meilleurs artistes ont travaillé[1]. Si l'on aime à regarder s'ébattre les oiseaux, il est tout simple qu'on trouve à propos de faire décorer des chambres d'hommes de peintures et de tentures qui les rappellent. L'une des pièces les plus riantes de Hesdin se nomme, à cause de son décor, « la chambre aux papegais » (perroquets), et l'on sait, chez le duc Jean de Berry, une « chambre aux cygnes ».

Enfin, les livres à miniatures recèlent de toutes parts autant de paons, de cygnes, de *papegais*, de faucons, de volatiles diaprés que de bêtes et de bestioles, chiens, lièvres, escargots, papillons, bien faits pour se mêler, un jour, aux arabesques. Tout un monde de petites formes vivantes grouille à nos yeux, en témoignage du naïf amour de la nature de nos pères et au grand profit du répertoire ornemental. Cette poussée d'intime vie n'est pas sortie des choses pour rentrer tout d'un coup dans le néant. Que le réveil des formules antiques tende à l'étouffer, il est impossible qu'elle succombe. Nous constaterons, en effet, sous la Régence, qu'elle ne s'est pas évanouie.

La Renaissance italianisante a renié, pour ses trumeaux et ses encadrements, les plantureuses végétations de l'art gothique. Trépieds et trophées, vases et vasques, chimériques feuillages, accessoires de convention, déités et nudités quelconques se superposent symétriquement sur les panneaux à décorer. Les quelques animaux glissés en ces géométriques ensembles n'y introduisent aucune détente et n'y apportent aucun sens. Les années passent : l'arabesque française s'est vouée on ne sait à quelle calligraphie pompeusement inexpressive. Pourtant, voyez ! Peu à peu, ses silhouettes, son dessin s'égaient, sa couleur chante. Les sujets qu'elle sertit ne sont plus tenus d'être abstraits. Elle ne se ferme pas au paysage : elle laisse venir en son giron des bêtes familières. Comparez, maintenant, les inventions ornementales de Watteau dans ses bons jours à celles de ses classiques devanciers : elles s'élèvent au-dessus de ces dernières par des

1. On a même fait à Hesdin, en 1314, et très longtemps entretenu une « gaiole » machinée pour des oiseaux mécaniques ; mais c'est une singularité particulière à ce château où l'on n'a jamais craint les bizarreries. Le raffinement de l'art s'y est, du reste, accusé sous toutes les formes. Certains appartements y étaient ornés de motifs floraux ou végétaux, tels que roses et feuilles de vigne (*Chambre as roses*, *Chambre as vignes*). Sur Hesdin, cf. Dehaines, *Histoire de l'art flamand avant les Van Eyck* (*Documents*), et J.-M. Richard, *Une petite-fille de saint Louis, la comtesse Mahaut d'Artois*.

libertés qui charment, même quand leur invention soulève des critiques. Comment expliquer ce relatif affranchissement ? Par ceci que le goût de la vie, le sens vrai du pittoresque a persévéré en nous malgré nous-mêmes et a fini par se faire jour à travers les malentendus historiques. Et c'est là une si sensible attestation du tempérament de notre race, une telle confidence involontaire du besoin de laisser remonter un peu de nos humeurs à la surface de l'art, qu'il m'a paru, tout premièrement, indispensable de l'indiquer.

II

C'est de Claude Gillot, son premier initiateur, que Watteau procède avec évidence dans son essentielle conception du décor. Les arabesques du peintre de Langres, — celles gravées au *Livre des portières* ou toutes autres, — annoncent manifestement les siennes. Certes, le sentiment de Gillot n'est point profond et ses leçons n'ont rien de très sûr. Ce pauvre joyeux homme bat l'estrade autour des formules accréditées ; il envie les détenteurs du *grand style ;* il fait ce qu'il peut pour être admis au cénacle académique en qualité de *peintre d'histoire*, et envoie un *Christ*, à titre de morceau de réception, à MM. les Académiciens du Roi, qui l'élisent ironiquement sous la qualification de *peintre de sujets modernes*. Souvent les arabesques qu'il exécute n'échappent à la tradition que par le débridé de leur manière. Toutefois, à l'encontre de tout raisonnement, il porte en soi une vertu d'originalité native qui le met en guerre avec ses propres préjugés, et les influences flamandes qui se sont imposées à lui l'ont conduit à faire état d'impressions familières négligées de la plupart. Par là, précisément, il est pour Watteau un admirable *débrouilleur* ou, plutôt, un inestimable préparateur de son émancipation. Tout ensemble, nous n'en pouvons douter, il lui conseille le respect des règles établies et l'oriente vers la liberté en excitant son esprit d'observation naturel. Le disciple ne sait et ne saura de longtemps ce qu'il sera capable de faire, ni ce qu'il pense; il se cherche, le crayon à la main et subit, en même temps, une forte action des œuvres de son maître, appelée à se développer et à se transformer dans son talent. Gillot dessine volontiers des scènes de la fable comparables à des visions d'opéra ; il fait constamment intervenir, en

ses fantaisies décoratives, des amours, des chèvrepieds, des singes et des personnages de la Comédie italienne ; il est, enfin, généralement peu sévère sur le choix de ses ornements et de ses formes ornemanisées, tailladées, anguleuses. Ces traits se retrouveront chez Watteau, surtout durant la première partie de sa carrière, — c'est-à-dire bien au delà de son séjour chez Gillot, — et en nombre d'acheminements. Pour peu qu'on ait bien



LE JARDIN DE CYTHÈRE.
Gravure de Huquier d'après Watteau.

étudié l'élève et le maître, on ne peut s'empêcher de penser à celui-ci devant toute cette série de compositions d'une mythologie théâtrale et bocagère du futur auteur de *l'Embarquement pour Cythère*, qui s'intitulent : *le Jardin de Cythère, le Temple de Diane, le Temple de Bacchus, le Berceau*[1]... Le dessin est, assurément, délicat et ferme ; l'inspiration reste ambiguë. De tels essais doivent, au fond, paraître au jeune artiste ouvrages de métier, tâches de commande, non belles entreprises répondant aux

1. Ces arabesques ont été gravées par Huquier, le graveur et l'éditeur par excellence des œuvres de décor du XVIII[e] siècle.

exigences de son instinct. Pourtant, il y a pris goût de bonne heure, et il y reviendra sans cesse, mais, de quoi qu'il s'agisse, ce n'est pas du jour au lendemain que l'homme le mieux doué parvient à s'appartenir. Si le Valenciennois, — occurrence fréquente, — dispose un panneau spécialement ornemental, les satyres, les singes, les amours de Gillot lui reviennent en mémoire. Quelque chose de l'improvisation cursive, indulgente aux remplissages hasardeux du bonhomme Claude, nous frappe à chaque instant dans les arrangements de son écolier. A cet égard, son grand cadre ovale, imaginé peut-être pour servir de frontispice à quelque édition projetée de *Don Quichotte*, roman dont Gillot a été le premier à tirer des sujets à traduire, prête à diverses réflexions. En haut, c'est un médaillon du chevalier de la Manche, coiffé de son plat à barbe. En bas, apparait le buste assez gracieux d'une jeune fille qui se retourne : la Dulcinée du Toboso. A droite, en un trophée de chevalerie, s'étalent un casque emplumé, une cuirasse, des cuissards, un armet, une épée, une lance et un bâton surmonté d'une tête de bois semblable à une marotte. A gauche, au-dessous d'une tête empanachée de paladin, un gros homme à turban, brandissant un cimeterre, émerge à mi-corps d'un plateau abrité d'un dais en corolle de fleur renversée. Je n'empêche personne d'y reconnaître Sancho, souverain de l'île de Barataria. Pour relier les quatre points imagés et limiter le champ du cartouche, courent des guirlandes menues, s'étirent des végétations fantastiques, se contournent des découpages de menuiserie, s'arrondissent des amortissements à dentelures flammées, s'interposent des ornements de genre typographique. L'ordonnance s'est faite à peu près à l'aventure et ne se réclame, en somme, ni d'une grâce, ni d'une idée [1]. Comme Gillot, Watteau, ornemaniste, se contente à peu de frais.

L. DE FOURCAUD

(A suivre.)

1. Ce cadre de *Don Quichotte*, gravé par Moyreau, est placé à la première page de cet article.





Les Joueurs de polo, eau-forte originale.

ARTISTES CONTEMPORAINS

MAX LIEBERMANN

Comme tous les artistes novateurs, Liebermann a dû lutter pendant longtemps contre une critique routinière et hostile qui, non contente de ravaler son talent, dénaturait toutes ses intentions. Mais il a fini, à force d'obstination, par vaincre la résistance acharnée du public, et les critiques les plus tardigrades, contraints de se rendre à l'évidence, ne font plus de difficulté aujourd'hui pour reconnaître en ce peintre qui de révolutionnaire est devenu classique, le chef incontestable de l'école allemande moderne. Lorsqu'il y a quelques mois, la Sécession berlinoise émit l'idée de glorifier par une exposition rétrospective le soixantenaire de son président, qui est en même temps son fondateur, cette manifestation fut accueillie par l'Allemagne entière avec sympathie et pas une voix ne s'éleva pour condamner comme excessive et prématurée cette apothéose.

Liebermann ne jouit certes pas d'une popularité égale à celle de Menzel, qui s'était identifié pour ainsi dire avec la monarchie prussienne et la dynastie des Hohenzollern, dont il a été toute sa vie le consciencieux historiographe. Ce gnome atrabilaire et *fou de dessin*, que l'empereur Guillaume II avait décoré pompeusement du titre d'Excellence, était en effet l'idole ou, si l'on veut, le fétiche du public berlinois qui, si irrévérencieux qu'il soit d'ordinaire, ne savait pas se défendre d'un attendrissement mêlé de respect pour ce « petit grand homme »[1]. Mais si Liebermann n'a jamais bénéficié ni de l'engoûment populaire, ni de la faveur impériale, les délicats n'hésitent pas à mettre son œuvre au dessus de celle de Menzel, qui n'a guère été au demeurant qu'un dessinateur prestigieux, un virtuose du crayon et qui, comme peintre, n'a pas tenu les éclatantes promesses de ses débuts. L'exposition organisée l'été dernier par la Sécession de Berlin a définitivement consacré dans l'opinion du grand public cette œuvre si discutée : la salle qui était affectée à Liebermann semblait un musée réservé au milieu d'un Salon. Ses tableaux de jeunesse, qui ont pris en vieillissant une admirable patine chaude et ambrée, s'imposaient avec une telle autorité, qu'on avait peine à comprendre qu'ils aient pu passer en leur temps pour révolutionnaires : ils ne paraissaient pas indignes d'un « maître d'autrefois ».

Liebermann se rattache par des liens étroits à l'art français, et, à ce titre, il nous intéresse tout particulièrement. Comme Feuerbach, comme Menzel, comme Leibl et tant d'autres peintres allemands, il vint achever son éducation à Paris, où il s'installa en 1873, ce qui ne laissait pas d'être hardi si peu de temps après la guerre : il s'enthousiasma pour les peintres de l'école de Fontainebleau et subit très profondément l'influence de Millet, bien qu'il n'ait pas eu la bonne fortune de le connaître personnellement pendant le séjour qu'il fit à Barbizon. Son *Hospice de vieillards d'Amsterdam*, qu'il exposa au Salon de 1880, lui valut une médaille d'autant plus flatteuse que c'était la première distinction conférée à un artiste allemand depuis la guerre. C'est vers cette époque qu'il devint un des admirateurs les plus fervents de Manet et de Degas, dont il collectionne les œuvres avec passion dans sa maison du Pariser Platz, qui est devenue peu à peu un véritable musée d'art français. Il a contribué plus que personne

1. Voir dans la *Revue*, t. XVII, p. 181, 295, l'étude de M. Louis Gillet sur Menzel.

à faire apprécier en Allemagne notre école impressionniste, en organisant coup sur coup à la Sécession de Berlin plusieurs expositions de l'œuvre de Manet, qui ont exercé la même influence que jadis, en 1869, la fameuse exposition de Courbet au Glaspalast de Munich. On sait qu'il a écrit sur l'art magistral de Degas une brochure spirituelle et pénétrante. Aujourd'hui toutes ses préférences vont à Daumier, qu'il considère à juste titre comme un des artistes les plus originaux et les plus puissants du XIXe siècle.

Mais si l'art français moderne a exercé une influence décisive sur la formation de son goût et de son style, il n'est nullement l'imitateur asservi de l'art welche, le *Franzosengænger*, que stigmatisent les apôtres du chauvinisme artistique, ces « nationalistes » de la peinture allemande dont Thoma est le dieu et Thode le prophète. Liebermann réalise au contraire le type le plus parfait et le plus authentique de l'artiste berlinois. Il est de la même lignée que Chodowiecki, Krüger et Menzel. Berlinois, il l'est non seulement par sa naissance et ses origines, par l'argot pittoresque dont il émaille ses propos de table et d'atelier, mais par son tempérament frondeur,



JÉSUS PARMI LES DOCTEURS (1879).

Collection de M. F. von Uhde.

son intelligence claire et nette, son esprit mordant, son bon sens avisé, son horreur instinctive du pathétique creux et conventionnel. Ce n'est pas un rustre génial, comme le Bâlois Bœcklin, mais un homme de haute culture, façonné par la race, l'éducation et la vie fiévreuse des grandes villes, qui connaît les œuvres de Gœthe, les romans de Flaubert et de Jacobsen aussi familièrement que les toiles de Manet. Avec ses yeux rusés, ses paupières clignotantes, sa physionomie nerveuse et mobile, ses gestes saccadés, il donne l'impression d'un observateur très éveillé qui ne se laisse pas payer de mots. C'est le causeur le plus suggestif et le plus divertissant : sa conversation à bâtons rompus, qui est volontiers gouailleuse ou ironique, excelle en raccourcis ingénieux, en boutades spirituelles, en mots expressifs, à l'emporte-pièce. Il est fâcheux qu'un Eckermann ne se trouve pas dans son entourage immédiat pour noter au jour le jour ces propos « de haute gresse », qui compléteraient à merveille le portrait de l'artiste; car sa conversation est comme son dessin : brusque, elliptique, sans bourre inutile. Liebermann est bien le fils de ce Berlin que les Allemands appellent, avec une fierté mêlée d'un grain d'ironie, la *ville de l'intelligence* : intelligence surtout pratique, un peu sèche, qui se défie des grands sentiments et des grands mots et semble surtout préoccupée de ne pas se laisser duper.

Le réalisme sincère qui fait le fond de son tempérament était en contradiction absolue avec la peinture de son temps, et l'on peut dire que la personnalité de Liebermann s'est développée moins sous l'influence de ses maîtres, que par réaction contre eux. Ni Pauwels, ni Munkaczy, ni même Israels, n'ont eu de prise véritable sur la formation de son talent. Le Belge Ferdinand Pauwels, dont il suivit un moment les leçons à l'Académie de Weimar, représentait la tradition de cette peinture d'histoire conventionnelle que les *grandes machines* de Gallait et de Biefve, les morceaux de bravoure de Piloty et de Makart, avaient mise à la mode. Le Hongrois Munkaczy, qu'il connut ensuite à Paris, à l'apogée de sa gloire éphémère, brossait en plein bitume des compositions non moins théâtrales que celles de Piloty, dont on admirait la fougue et le brio sans en apercevoir l'emphase creuse. Liebermann ne se laissa pas séduire par le prestige de ces deux maîtres et perça du premier coup le mensonge de leur art.

Il ne se laissa pas davantage aveugler par la grande sympathie per-

sonnelle qu'il éprouve pour le vieux peintre hollandais Israels. Aussi bien l'opposition était-elle trop sensible entre ce Berlinois d'esprit réaliste et positif et le peintre apitoyé, presque larmoyant, des Juifs d'Amsterdam.

Résolument Liebermann se mit à observer les pauvres gens dans leur tâche quotidienne : il s'efforça de les rendre tels qu'il les voyait, avec leurs vulgarités et leurs tares, sans les idéaliser et sans leur donner cette



L'Hospice de vieillards d'Amsterdam (1880).

grandeur biblique d' « augustes semeurs » que leur imprimait Millet. Il n'y a pas à ses yeux de sujets nobles et de sujets vulgaires. Ce n'est pas le sujet qui importe, mais la manière de le traiter. Rembrandt n'a-t-il pas tiré d'une carcasse de bœuf pendue à l'étal un chef-d'œuvre aussi parfait que des scènes bibliques ou mythologiques ? Dans son premier grand tableau, qui appartient aujourd'hui à la Galerie Nationale de Berlin, Liebermann représente tout simplement de pauvres vieilles femmes occupées à plumer des oies dans une grange obscure. Plus tard,

il peint des ouvrières travaillant dans le jour blafard d'une fabrique de conserves, des cordonniers à leur établi, des paysans courbés sur leur tâche, arrachant des pommes de terre ou défonçant leur lopin. Le public allemand, habitué aux pompeuses décorations des peintres d'histoire de Munich ou à la sentimentalité douceâtre des anecdotiers de Düsseldorf, vit dans ce réalisme insolite une audacieuse provocation, et crut se venger de Liebermann en l'appelant *l'Apôtre de la laideur*. Un tableau religieux qu'il eut l'imprudence d'exposer à Munich, en 1879, mit le comble à son impopularité ; le clergé bavarois flaira dans ce *Jésus au milieu des docteurs de la loi*, qui n'était au fond qu'un petit Juif polonais gesticulant dans une synagogue, une caricature sacrilège. Depuis lors, Liebermann n'a plus jamais peint de tableaux religieux, non par peur des anathèmes, mais parce qu'il estime qu'il vaut mieux observer la réalité contemporaine que reconstituer artificiellement un passé aboli, et qu'il est d'une ambition plus haute d'intéresser par la qualité intrinsèque de sa peinture que par la nature de son sujet. Le peintre Fritz von Uhde, à qui appartient ce tableau, s'est fait, comme on sait, une spécialité de ce qui n'a été qu'un accident dans l'œuvre de Liebermann : il est vrai qu'au lieu de localiser les sujets bibliques dans le Ghetto, il les transpose sous le toit des paysans protestants.

Mais on ne saurait caractériser le talent de Liebermann par la nature de ses thèmes, puisque aussi bien le sujet lui est indifférent, et qu'après avoir débuté comme le peintre des pauvres gens, il est devenu sur le tard le peintre des élégances sportives et le portraitiste attitré des financiers du West-End berlinois. Le trait dominant de sa personne et de son œuvre est une prodigieuse faculté d'assimilation, qu'il tient sans doute de sa race, où les facultés assimilatrices sont plus communément répandues que la faculté créatrice. Comme beaucoup de Juifs affinés, il est d'une nervosité, d'une mobilité, d'une impressionnabilité extrêmes. A toutes les étapes de son évolution, on peut relever dans son œuvre la trace d'influences extérieures. Ses premiers tableaux, comme *les Plumeuses d'oies* (1873), sont peints dans la gamme sourde, dans la tonalité noirâtre et bitumineuse de Munkaczy. Puis dans *le Champ de betteraves* (1876), l'influence de Millet se révèle par la simplification des lignes, la solidarité étroite des figures et du paysage, les attitudes sculpturales des paysans, disposés sur

le même plan, comme les figures d'une frise ou d'un bas-relief. Vers 1890, il atteint, dans les œuvres puissantes peintes en Hollande, à un style véritablement monumental. Un peu plus tard, sous l'influence de Manet, sa



LE DR. BODE, DIRECTEUR DES MUSÉES ROYAUX DE PRUSSE (1900).

palette s'éclaircit : les études de plein air se multiplient. Il s'essaie à rendre, comme dans *le Jardin de brasserie* du musée du Luxembourg (1893), le poudroiement du soleil à travers les branches. Dans *les Enfants au bain* (1899), *les Joueurs de polo* (1900), *les Joueurs de tennis* (1902), il s'inspire évidemment des pastels de Degas, des affiches de Toulouse-Lautrec et des

estampes japonaises avec lesquelles il s'efforce de rivaliser au point de vue de l'harmonie délicate des tons, du raffinement de la mise en page et de la simplification du dessin, qui, en quelques traits expressifs, résume et synthétise les formes. Enfin, dans ses derniers tableaux, comme *la Rue des Juifs d'Amsterdam, le Paysage de Nordwyk* (1906), on est tenté de reconnaître, à certaines brutalités de pinceau, à la richesse de la pâte, à la hardiesse croissante d'un coloris qui ne redoute plus les dissonances, l'influence du Hollandais francisé Van Gogh. Bref, de même que l'œuvre poétique de Victor Hugo est l'écho sonore de tout un siècle, on peut dire que l'œuvre de Liebermann est le *reflet coloré* de toutes les époques de l'art moderne, depuis Munkaczy jusqu'à Van Gogh, en passant par Millet, Manet, Degas, et les Japonais.

On lui a reproché comme un manque d'originalité ces perpétuelles variations. Mais l'originalité ne consiste pas, comme le croient ingénuement certains critiques, à se figer dans une formule et à peindre toute sa vie d'après une même recette qu'on exploite comme un brevet. Liebermann aurait pu, comme tant d'autres, profiter du succès de ses premiers tableaux hollandais pour se cantonner dans ce genre et l'exploiter commercialement, en multipliant jusqu'à complète saturation du marché les répliques lucratives. Mais c'est un artiste de race, et non un industriel de la peinture : il suffit qu'il ait porté une formule d'art au point de perfection dont il est capable, ou qu'il ait trouvé la meilleure solution d'un problème, pour qu'aussitôt il s'en désintéresse. Ce perpétuel souci d'élargir le champ de ses recherches, d'aborder de nouveaux problèmes, loin d'être un signe de faiblesse, est la marque d'un véritable artiste. Un tempérament aussi vigoureux peut d'ailleurs s'assimiler des éléments étrangers sans courir le risque de s'asservir. Un Liebermann teinté de Manet ou de japonisme reste toujours un Liebermann : il n'y a pas de méprise possible, et en présence de ces continuelles transformations, l'impression qui domine est celle d'un enrichissement progressif, jamais celle d'un pastiche ou d'une imitation. Avec une faculté de renouvellement aussi déconcertante, on se demande où s'arrêtera la série de ces incarnations et de ces avatars : car Liebermann, malgré l'œuvre considérable qu'il a derrière lui, ne présente aucun signe d'épuisement.

La seconde patrie du grand peintre berlinois est la Hollande : c'est



MAX LIEBERMANN. — JARDIN DE BRASSERIE (1893)

Eau-forte originale

là qu'il passe presque tous ses étés avec son ami Israëls, sur lequel il a écrit une étude qui est un beau témoignage d'intelligente sympathie[1] : c'est à Amsterdam et à Scheveningue qu'il a peint quelques-uns de ses tableaux les plus parfaits. *L'Hospice de vieillards d'Amsterdam* (1880) est la première œuvre où il ait donné toute sa mesure. Son principe est comme celui de Millet, de « mettre l'homme vrai dans son milieu vrai ». Il surprend dans leurs attitudes familières les vieux invalides en redingotes élimées, assis sur des bancs ou se promenant par groupes dans le jardin de l'hospice ; les uns lisent un journal, les autres fument leurs longues pipes ou rêvassent en se laissant béatement chauffer par le soleil qui traverse le feuillage des arbres. *La Cour de l'Orphelinat d'Amsterdam* (musée de Francfort), qui fait pendant à *l'Hospice de Vieillards*, marque un progrès très net au point de vue du coloris : les petites orphelines, habillées d'un singulier costume mi-parti rouge et noir, qui se promènent dans les allées ou causent gravement sur un banc, tandis que les rayons du soleil dansent sur le gravier, forment un tableau d'une fraîcheur, d'une jeunesse charmante. Mais les trois chefs-d'œuvre hollandais de Liebermann, sont assurément *les Dévideuses de lin* de 1887 (Galerie Nationale de Berlin), *la Femme aux chèvres* de 1888 (Nouvelle Pinacothèque de Munich), et *les Raccommodeuses de filets* de 1890 (musée de Hambourg[2]). Il y a, dans ces trois œuvres, une grandeur épique auprès de laquelle le célèbre tableau de Menzel, *le Laminoir*, semble encombré et mesquin. Les dévideuses de Laren sont campées avec une crânerie admirable dans un grenier où la lumière entre à flots et se joue sur le parquet couvert de flocons d'étoupe. Aucune des figures ne pose pour la galerie : tous les gestes sont scrupuleusement observés. Dans le tableau de Munich, une vieille, dont la silhouette se détache sur le ciel gris, traîne derrière elle, avec une corde qui lui meurtrit les poignets, une chèvre récalcitrante qui s'obstine à brouter l'herbe pâle de la dune. Dans *les Raccommodeuses de filets*, dont le motif est également emprunté au paysage mélancolique de la mer du Nord, une plage de sable s'allonge entre les dunes stériles et la mer : le long de cette plage, à perte de vue, des femmes de pêcheurs sont échelonnées de distance en distance et raccommodent de vieux filets. Presque à fleur de cadre, au premier plan, la fille d'un pêcheur, une magnifique créature aux cheveux

1. M. Liebermann, *Jozef Israels*, 2e éd. Berlin, 1902.

blonds, traîne péniblement un lourd filet en s'arcboutant contre le vent violent qui souffle par rafales et plaque ses jupes contre ses jambes fermes. C'est une des plus puissantes créations du maître.

Depuis 1890, le portrait a pris une place de plus en plus grande dans l'œuvre de Liebermann. Il est surprenant que sa vocation de portraitiste se soit affirmée si tardivement : car son intelligence pénétrante, sa faculté de saisir au vol les attitudes fugitives et révélatrices, le prédisposaient, semble-t-il, à scruter et à fixer la physionomie de ses contemporains.

C'est sur l'initiative de M. Lichtwark, directeur du musée de Hambourg, qui désirait constituer une galerie de portraits de notables Hambourgeois, que Liebermann peignit, en 1890, le *Portrait du bourgmestre Petersen*. L'œuvre eut un si médiocre succès, que la famille se refusa à la laisser exposer en public et qu'elle fut reléguée pendant quelques années dans les magasins. Aujourd'hui, ce portrait vigoureux, qui représente le vieux bourgmestre dans son costume de cérémonie, le cou engoncé, à la mode hollandaise du XVII[e] siècle, dans une large fraise tuyautée, a repris sur la cimaise la place qu'il mérite. Le double portrait de son père et de sa mère, que Liebermann peignit en 1892, à l'occasion des noces d'or de ses parents est un magnifique ex-voto de piété filiale. Parmi ses portraits les plus remarquables au point de vue de la pénétration psychologique, il faut citer encore ceux du poète Gerhardt Hauptmann, du physiologiste Virchow et surtout le *Portrait de M. Bode*, directeur général des musées de Prusse dont il a merveilleusement traduit l'intelligence volontaire et la rigidité de haut fonctionnaire prussien. Depuis quelques années, Liebermann est devenu un portraitiste à la mode et les financiers les plus opulents, les aristocrates les plus affinés, se succèdent dans son atelier ; mais il ne tombe pas dans le travers des portraitistes mondains. Loin d'idéaliser et d'affadir ses modèles, on peut dire qu'il les brutalise plutôt en faisant tomber les masques menteurs, et en faisant saillir jusqu'à l'exagération les traits essentiels. Il est plus sensible au caractère qu'à la grâce, et c'est peut-être ce qui explique pourquoi les portraits de femmes n'apparaissent qu'exceptionnellement dans son œuvre, à l'arrière-plan. Son talent n'a rien de féminin. En revanche, il sait avec de vigoureux partis-pris donner à certains portraits d'hommes un relief étonnant. Son chef-d'œuvre en ce genre est peut-être le *Portrait du baron Berger* : pachyderme massif et jovial, qu'il

a peint en gilet blanc et en veston bleu, à l'heure de la digestion. On sent qu'il s'est complu à modeler ou plutôt à équarrir la face et la carrure de ce colosse, pesamment assis sur une chaise, un cigare allumé entre ses doigts gourds. C'est un morceau comparable pour l'autorité qui s'en dégage au magnifique portrait de Bertin, par Ingres.

Liebermann a fait l'année dernière un effort considérable et fort inté-



Enfants au bain (1900).

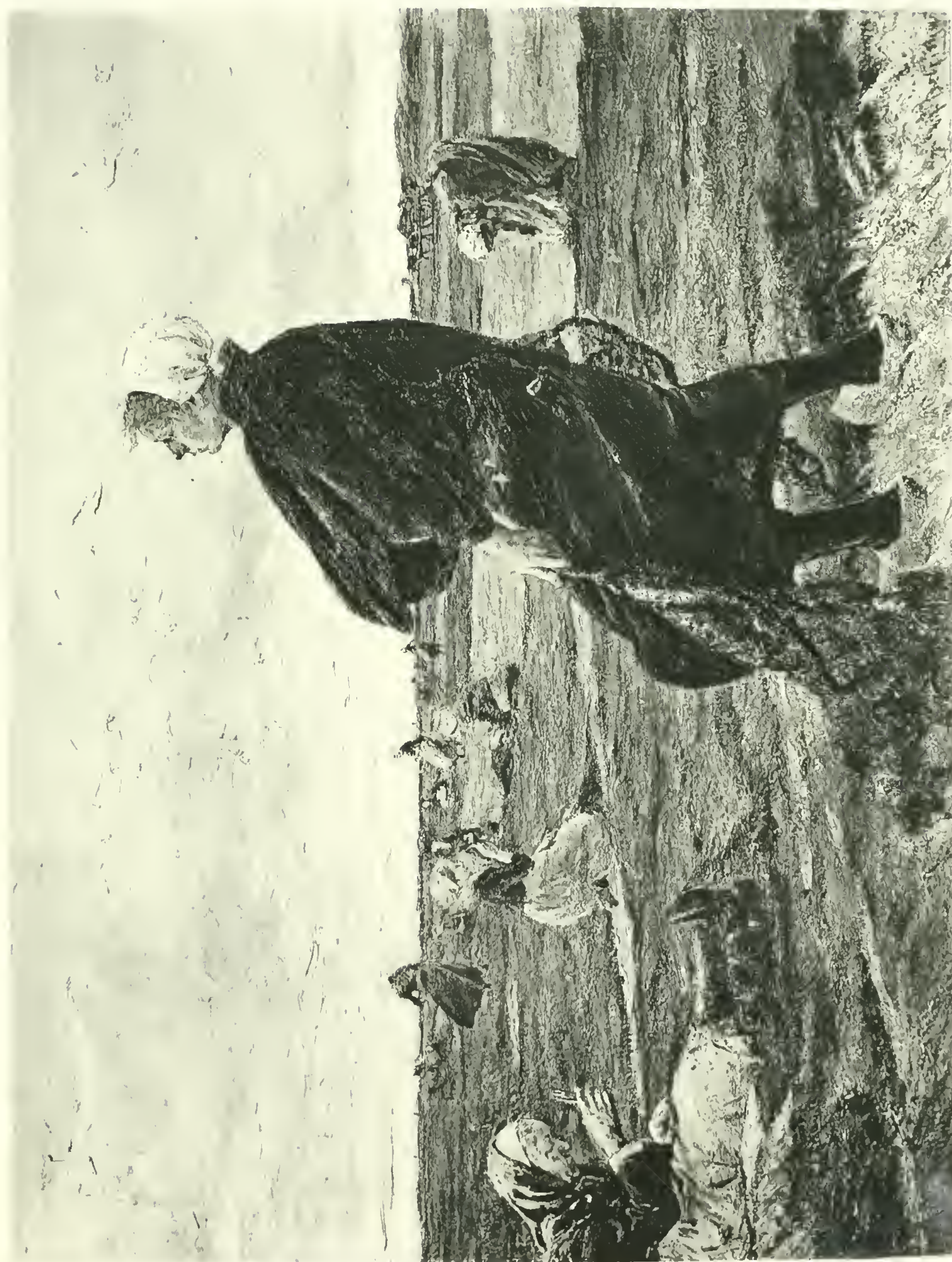
ressant, dont l'idée première revient encore à M. Lichtwark, en peignant non plus un portrait isolé, mais un groupe de portraits. Il a figuré sur une vaste toile plusieurs savants hambourgeois, en conférence dans une bibliothèque. Cette tentative, qui rappelle les tableaux de corporation hollandais ou les *Hommages à Delacroix et à Manet* de Fantin-Latour, n'eut pas un franc succès : c'était une collection de portraits plutôt que le portrait d'une collectivité ; mais, si le problème n'est pas entièrement résolu, si l'ensemble manque un peu d'unité, les études préparatoires, ainsi que les détails de la composition, sont de premier ordre.

La grande supériorité des portraits de Liebermann sur ceux de Leibl, qui est peut-être le meilleur peintre allemand du XIXe siècle, c'est qu'au lieu de peindre ses modèles au repos, « comme des natures mortes », il saisit leurs expressions les plus mobiles et les plus fugitives. Leibl peignait de préférence des paysans que leur nature fruste, leur absence de complexité sentimentale ou intellectuelle, leur immobilité végétative rendent faciles à étudier et à déchiffrer. Liebermann nous livre le secret de physionomies plus nerveuses, plus mobiles, plus affinées. En d'autres termes, Leibl n'est qu'un merveilleux praticien, un exécutant hors de pair qui se recommande surtout par des qualités de facture et de métier ; tandis que Liebermann est un peintre excellent, doublé d'un psychologue. On pourrait dire de lui ce que le grand pastelliste La Tour proclamait orgueilleusement en parlant de ses modèles : « Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage ; mais je descends au fond d'eux-mêmes, à leur insu, et je les remporte tout entiers. »



LE BARON BERGER (1905).
Musée de Hambourg.

Bien que Liebermann soit venu très tard au portrait et qu'il ne se soit pas spécialisé dans ce genre qui occupe une place secondaire dans l'ensemble de son œuvre, la galerie de portraits contemporains qu'il a peints depuis 1890 peut se mesurer sans désavantage avec la galerie



beaucoup plus célèbre des portraits de Lenbach. Elle a peut-être une moindre valeur iconographique, en ce sens que Liebermann n'a pas eu la bonne fortune de peindre des personnages aussi illustres que la trinité lenbachienne : Guillaume, Bismarck et Moltke. Mais il égale son devancier au point de vue de la pénétration du caractère, et sa technique lui est personnelle, tandis que celle de Lenbach a toujours été une technique d'emprunt, dérobée aux maîtres d'autrefois. Or, « il est absurde de vouloir peindre un Bismarck qui ait l'air d'avoir été peint par Rembrandt ou Velazquez ».

Nous avons indiqué en passant, d'un trait sommaire, les principaux caractères par lesquels se révèle et se définit l'originalité de Liebermann : son acuité de vision, qui saisit à la fois ce qu'il y a de permanent et de fugitif dans les aspects de la nature; son sens de l'espace et des valeurs; son coloris de plus en plus lumineux où le rapport des tons est toujours juste et harmonieux; son tempérament de Berlinois positif et réaliste, ennemi de la sentimentalité et du rêve, sa faculté presque indéfinie d'assimilation et de renouvellement. Mais cette définition reste incomplète si l'on n'y joint une puissance remarquable de synthèse, un effort croissant vers la simplicité. C'est dans ce sens que s'est faite toute son évolution. L'art n'est-il pas avant tout un choix? Le dessin n'est-il pas, comme Liebermann l'a dit lui-même dans une formule lapidaire, *l'art des sacrifices* (*die Kunst etwas wegzulassen*)? Les véritables artistes, dans la littérature comme dans la peinture, sont ceux qui ont le courage des sacrifices nécessaires, qui savent éliminer les détails secondaires et superflus pour mettre en évidence les seuls détails caractéristiques. L'exemple de Millet, de Degas, des Japonais, a sans doute contribué à renforcer chez Liebermann cette tendance initiale. Peu à peu ses compositions se déblaient : une seule figure de premier plan remplit ou tout au moins domine le tableau. En même temps, son dessin devient plus sommaire, plus synthétique; il semble qu'il se propose moins de décrire que de suggérer des formes. Il veut laisser quelque chose à faire à l'imagination du spectateur; il le contraint à collaborer pour ainsi dire avec lui et à compléter sa vision personnelle dans un sens déterminé. Il est impossible de rester passif devant un tableau de Liebermann : on se sent sollicité de prendre parti. Un pareil tableau est une amorce pour notre sensibilité, une invitation à

la laisser travailler ; non pas, remarquez-le bien, à la laisser vagabonder : car si Liebermann excite notre imagination, il sait en contenir les écarts par une traduction toujours exacte du réel.

On peut dire en ce sens que l'art de Liebermann a vraiment une valeur éducative, puisqu'il nous apprend à regarder, à subordonner les détails à l'ensemble, à discerner les lignes essentielles d'une figure ou d'un paysage et à déchiffrer le livre de la nature en mettant les accents à



GROUPE DE SAVANTS HAMBOURGEOIS (1907).
Musée de Hambourg.

leur vraie place. On songe, devant ses tableaux et ses eaux-fortes, où ce caractère *suggestif* est particulièrement marqué, à ce mot bien connu de Gœthe : « J'aime mieux voir les œuvres de Michel-Ange que la nature, car Michel-Ange, c'est la nature, vue avec des yeux plus grands ».

C'est grâce à cet effort de synthèse et à ces grands partis-pris simplificateurs, que l'art de Liebermann atteint au style et acquiert parfois une grandeur presque monumentale. Il est regrettable qu'il n'ait pas eu l'occasion d'affirmer ces qualités dans la fresque et la décoration murale : car le style ne dégénère jamais chez lui en pure stylisation, comme chez les

Préraphaëlites anglais; il atteint tout naturellement au décoratif, sans sacrifier le réel et sans transformer la peinture en calligraphie.

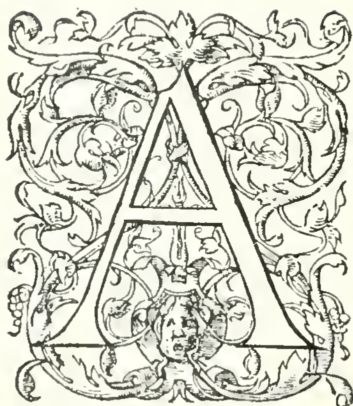
Une pareille puissance de synthèse est tout à fait exceptionnelle dans l'art allemand, dont la tare essentielle est, depuis le xve siècle, l'amour du détail, l'encombrement et la surcharge de la composition, le dédain de la forme, l'ambition de créer une peinture d'idées. Qu'on place à côté du *Marché aux herbes de Vérone*, un des tableaux les plus connus de Menzel, peinture de myope et de virtuose, toute farcie d'intentions et de pointes, *les Raccommodeuses de filets* de Liebermann, si monumentales à force de simplicité : on verra aisément que, de ces deux peintres qui incarnent l'art berlinois, le plus grand est sans contredit Liebermann. Il est le premier peintre allemand qui ait renoncé franchement à la peinture littéraire et pseudo-historique pour peindre la réalité contemporaine ; le premier, il a introduit en Allemagne la technique du plein air, la peinture claire. Il a donc renouvelé à la fois les thèmes et la technique. C'est ce qui lui assure une place éminente dans l'histoire de l'art allemand contemporain.

LOUIS RÉAU



LES TOUTIN

ORFÈVRES, GRAVEURS ET PEINTRES SUR ÉMAIL



PRÈS avoir brillé au XVIe siècle d'un éclat incomparable, l'émaillerie française, presque entièrement monopolisée par les ateliers limousins, subit une de ces crises qu'il ne faut pas plus chercher à expliquer que tant d'autres caprices de la mode. Au début du XVIIe siècle, les successeurs de Jean Pénicaud, de Pierre Raymond, de Léonard Limosin ne fabriquaient plus que des images de piété, des bénitiers, des bourses, des objets communs, où l'abus de la polychromie ne rachetait guère la maladresse du dessin. La décadence était complète. On pouvait prévoir le moment où le dernier émailleur éteindrait ses fours, faute de clientèle pour sa marchandise de pacotille.

Par bonheur, l'émail est un élément de décoration trop précieux pour que la parure consente jamais à s'en passer. Les orfèvres en reprirent l'usage pour leur propre compte. Transformant ingénieusement le vieil art menacé de ruine, ils surent lui infuser une vie nouvelle. Sur leurs bagues, leurs cassolettes, leurs boîtiers de montre, ils revinrent aux procédés des Italiens du XVe et du XVIe siècle [1]. Ils substituèrent le pinceau

1. Sans prétendre en tirer des conclusions prématurées, il est utile de faire remarquer la présence à Châteaudun, en 1603, d'orfèvres italiens : « Du XX juillet 1603, furent espousés Loys

à la spatule, les couleurs vitrifiables à la pâte, et peignirent de véritables miniatures sur un fond d'émail préalablement cuit. Aux anciens émailleurs succédèrent les peintres sur émail[1].

Une aussi heureuse innovation ne pouvait venir des orfèvres limousins. Ils avaient suivi la décadence de leurs émailleurs. Mais l'industrie du bijou avait conservé sur les bords de la Loire et dans l'Ile-de-France des centres de fabrication assez actifs pour qu'on pût rencontrer, dans ces contrées privilégiées, des artistes capables de reprendre la tradition du passé et de la rajeunir en la mettant au goût du jour. C'est à Châteaudun et à Blois, dans le premier tiers du XVIIe siècle, que la nouvelle peinture prit naissance.

« Avant 1630, dit Félibien des Avaux, dans ses *Principes d'architecture*[2], ces sortes d'ouvrages estoient encore inconnues, car ce ne fut que deux ans après que Jean Toutin, orfèvre de Chasteaudun, qui émailloit parfaitement bien avec les émaux ordinaires et transparens, et qui avoit pour disciple un nommé Gribelin, s'estant mis à rechercher le moyen d'employer des émaux qui fissent des couleurs mates pour faire diverses teintes, se parfondre au feu et conserver une mesme égalité et un mesme lustre, en trouva enfin le secret qu'il communiqua à d'autres ouvriers, qui tous contribuèrent ensuite à le perfectionner de plus en plus ».

Voilà tout ce que nous savons de la découverte : une date, 1632, un nom d'artiste, Jean Toutin. Faute de plus amples renseignements, critiques d'art et auteurs de dictionnaires ont copié textuellement Félibien[3]. Personne n'a songé à se demander où l'Historiographe des bâtiments du roi avait puisé ses informations, ni quel degré de créance on pouvait lui accorder. Il est bien tard, aujourd'hui, pour reviser le procès, et l'on peut laisser d'autant plus volontiers à Jean Toutin son mérite d'inventeur que si l'on trouve à la même époque d'autres émaillistes qui pourraient par-

Garnier, orfeuvre, fils de Jaques Garnier, orpheuvre, demeurant a Mantoue, en Italie, et *blanc* Le Roux, ses pere et mère d'une part, et Marie Boucher, fille de Jehan Boucher, orpheuvre, et Loyse Convers, ses père et mère, d'autre part, par Monsieur Simpson (*sic*), pasteur de l'eglise de Chasteaudun (*Reg. réf. de Chateaudun*, communique par M. Henri Lecesne).

1. Nous designerons, dans le cours de celle etude, ces peintres *sur* email par le néologisme « emailliste », reservant le nom d'« emailleurs » aux peintres *en* email.

2. Felibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*. Paris, 1676, in-4°, p. 4. — Compte rendu dans le *Journal des sçavans*, 14 sept. 1676.

3. Diderot, dans son article du *Dictionnaire général des sciences*, reproduit mot pour mot Felibien sans le citer ; voyez *Émail*.

tager sa gloire, on n'en connaît aucun qui lui soit antérieur et qui ait pu lui enseigner sa technique. C'est ce que nous allons essayer de démontrer en passant en revue les premiers peintres sur émail de l'école de Blois.

I

Comme les grands artistes de la Renaissance, à qui plus d'un trait de son talent le rattache, Jean Toutin fut à la fois orfèvre, peintre et graveur. « Mon aïeul, dit dans ses curieux *Mémoires* le protestant Jean Rou[1], était allé un jour à une de ses métairies[2] pour y faire relever une grange que le temps avait entièrement ruinée, et comme, entre autres ouvriers qui y travailloient, mon grand-père en avoit fait venir de ceux qu'on appelle *scieux* de long pour séparer une grosse poutre en plusieurs planches, il prit plaisir à les voir travailler dans sa basse-cour, assis sans façon sur un tronc d'arbre qui se trouvait là, abattu depuis quelque temps. L'attitude



FIG. 1.
JEAN Ier TOUTIN. — MODÈLE D'ORFÈVRERIE.
Eau-forte originale.

1. Jean Rou (1638-1711), petit-fils de Toutin par sa mère, auteur d'une *Histoire de l'Académie de peinture* aujourd'hui perdue, et de *Tablettes chronologiques et historiques* qui le firent embastiller, avait épousé une fille du peintre Elle-Ferdinand. Sébastien Bourdon l'avait choisi pour parrain de son fils en 1676, et Lebrun pensa l'installer à l'Académie comme secrétaire à la place de Félibien. En dehors de sa naissance dans la famille même de Toutin, il mérite donc d'être cru sur les questions d'art où il avait une réelle compétence.

2. Il s'agit sans doute de la métairie des Pingrains et Arondeaux, « sise à Pruneville, près Marboue », dont Jean Toutin fit hommage, en janvier 1615, à Jacques de Courcillon, seigneur de Dangeau (*Inv. des arch. dép. d'Eure-et-Loir*, E. 3251).

de ces deux hommes.... plut si fort à mon aïeul, qui savoit dessiner fort galamment, que, tirant de sa poche une paire de tablettes qu'il y portoit ordinairement, il fit avec la pointe, sur une des feuilles de ces tablettes, un dessin très mignon de ces deux figures, dont étant plus satisfait qu'il ne s'étoit proposé d'abord, il se mit au bout de quelques semaines à graver cette pièce à l'eau-forte. Étant allé peu de temps après s'installer à Paris, où sa réputation l'avoit fait appeler pour être joaillier du roi, il fit tirer quelques épreuves de cette petite pièce, dont deux ou trois furent par lui abandonnées à quelques curieux de ses amis, sans que ce petit ouvrage fût plus authentiquement exposé au grand jour[1] ».

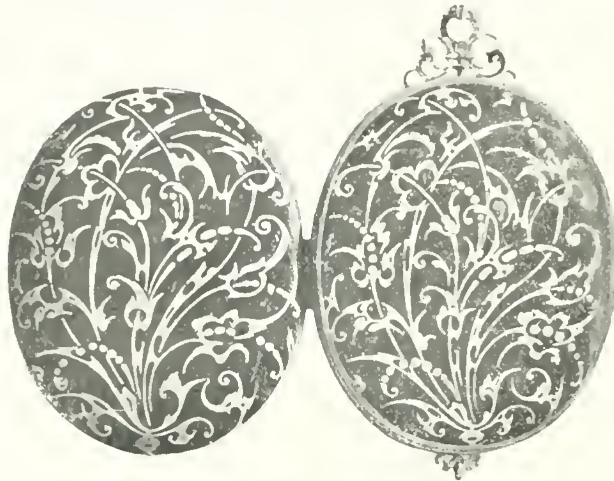


Fig. 2. — Jean Ier Toutin. — Étui d'orfèvrerie.
Collection de M. Pierpont Morgan.
Reproduit avec l'autorisation de M. G. Williamson.

Cette précieuse eau-forte (fig. 3), moins rare cependant que ne l'imaginait Jean Rou, fait partie, avec six autres pièces, d'une suite de sept planches datées de Châteaudun, 1619. Ce serait donc quelques années plus tard que leur auteur serait venu s'établir à Paris et se serait livré à la peinture sur émail.

Essayons de préciser à l'aide de documents d'archives ces souvenirs de famille, si piquants qu'ils nous paraissent.

Jean Toutin, fils d'Estienne Toutin, orfèvre à Châteaudun, et de Marie Vallée, naquit à Châteaudun en 1578, et fut baptisé dans la religion réformée[2]. Nous le trouvons établi à Blois en 1604, avec son frère Josias, tous les deux orfèvres[3]. Mais quelques années plus tard, son père étant

1. *Mémoires* de Jean Rou, publiés par Francis Waddington. Paris, 1858, 2 vol. in-8°, t. II, p. 88.

2. Le plus ancien registre de l'église réformée de Châteaudun ne commence que le 3 novembre 1591, mais la date de 1578 ressort de l'acte de décès de Jean Toutin que nous publions plus loin.

3. « Jehan Toutin, md orfèvre aud. Blois », était parrain, le 3 décembre 1604, d'une fille de Josias Toutin nommée Suzanne. De 1601 à 1610, Josias fit baptiser six enfants, dont nous ne croyons pas

venu à mourir, il épousa à Châteaudun Élisabeth Mérault, d'une bonne famille bourgeoise à laquelle appartenaient Philippe Mérault, docteur en médecine, Alexandre Simson, pasteur à Châteaudun, et Raymonnet, médecin à Vendôme (14 juin 1609). Il s'établit à demeure dans la capitale du Dunois [1].

Malgré tant d'attaches locales, il est permis de se demander si la famille était bien originaire de Châteaudun. On en peut douter lorsque l'on trouve à Paris des orfèvres du nom de Toutin travaillant de leur métier, depuis les premières années du XVIe siècle, avec un succès qui leur valut l'honneur héréditaire, et pour ainsi dire ininterrompu, de la charge de garde de l'orfèvrerie. L'un d'eux, Richard Toutin, exécutait en 1571 « une navire couverte » pour l'entrée de Charles IX, et, en 1573, un « mirouer de cristal de roche » pour la duchesse de Lorraine. Pierre Toutin, un de ses descendants, était encore garde du métier en 1635 [2].

Si les liens de parenté entre les orfèvres de Paris [3] et ceux de Châteaudun étaient démontrés, on s'expliquerait aisément le départ de Jean Toutin pour la capitale. Mais nous croyons, malgré le témoignage de Jean Rou, que l'habile graveur resta encore au pays longtemps après la planche des « scieux de long », puisque les registres de l'église réformée de Châteaudun portent encore en 1630 et en 1632 les actes de décès de deux de ses enfants [4]. Il est infiniment probable qu'il n'alla s'établir à Paris que vers 1634 ou 1635, pour tirer parti de sa découverte. C'est là qu'il mourut le 14 juin 1644, et les registres de Charenton enregistrent ainsi son décès : « Jean Toutin, m^d orfèvre, âgé de 66 ans, natif de Chateaudun, a esté enterré à Saint-Père [5] ».

utile de donner les noms. Il était mort en 1623, et Jean était nommé curateur aux fins d'inventaire de ses nièces, le 27 novembre (Renseignement communiqué par M. A. Thibault).

1. *Registres de l'église réformée de Châteaudun*. Nous ne publions pas *in-extenso* cet acte, ni les suivants, pour ne pas donner trop de développement à cette étude. Mais on les trouvera prochainement, nous l'espérons, dans les *Archives de l'art français*. En attendant, nous remercions vivement M. Henri Lecesne, président de la Société dunoise d'archéologie, qui nous a relevé, avec une obligeance parfaite, tous les documents d'état-civil de Châteaudun intéressant les Toutin.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. IX, art. de P. Mantz. Bibl. nat., cabinet des mss., pièces orig. 2873. Il y avait encore à Paris, en 1691, un Simon-Nicolas Toutain, joaillier.

3. Sur la plaque d'insculption des orfèvres de Rouen, en 1562, on trouve à la fois les poinçons de cinq orfèvres du nom de Toutin. Didron, *Annales archéol.*, t. III, p. 264.

4. Anne, née le 6 avril et décédée le 14 juin 1632 ; David, né le 29 janvier 1622 et décédé le (*blanc*) 1630. Anne avait eu pour parrain « Jean Toutin le jeune », sans doute un frère de Jean Ier, probablement le personnage qualifié en 1638 « Sieur de Montbrun » et marié à Isabelle d'Allemagne.

5. Ces registres ont été brûlés en 1871, mais Ch. Read avait publié cet acte, et plusieurs autres que nous citerons, dans le *Bulletin de la Soc. de l'histoire du protestantisme français*, t. XIII, p. 25.

Il laissait une fille, Élisabeth ou Isabelle, qui épousa Jacques Rou, procureur au Parlement [1], et fut mère de l'auteur des *Mémoires*, et trois fils, dont deux seulement nous intéressent : Henry, l'aîné, et Jean, le cadet. L'un et l'autre lui succédèrent dans l'art de l'émail et portèrent sa découverte à son point de perfection.



FIG. 3.
JEAN I[er] TOUTIN. — LES « SCIEUX DE LONG ».
Eau-forte originale.

Nous voici maintenant munis de jalons solides pour étudier la carrière de Toutin. Malheureusement, si ses suites de planches vont nous permettre d'apprécier son mérite d'orfèvre-graveur, nous serons plus embarrassé pour le juger dans ses travaux d'émailliste. Si, même, nous ne savions combien l'histoire est injuste pour les ouvriers d'art, nous penserions que sa réputation dans ce genre ne fut pas très considérable, car aucun document contemporain n'en fait foi. Félibien écrit plus de trente ans après sa mort, et l'abbé de Marolles, qui le catalogue parmi les orfèvres et les graveurs de renom, en 1677 [2],

1. Jacques Rou fut assassiné, le 23 mars 1647, par deux de ses clercs qu'il avait fait condamner pour vol. Sa veuve lui survécut jusqu'au 24 août 1652.

2. Entre les bons graveurs sont Pitau qu'on déplore...
Hedelins, Regnesson et Jean Toutin encore (LVII).

De l'art de serrurier et de l'orfèvrerie,
Mathurin Jousse estoit écrivain autrefois.
Jean Toutin, grand orfèvre au canton de Dunois,
A fait la même chose, honorant sa patrie (LXXXVI).

Marolles (Abbé de), *Le livre des peintres et graveurs*. S. d. (vers 1677), réimpr. éd. elz., 1855, in 12.

ne le distingue guère des autres artistes dont il avait les estampes en cartons. Peut-être même s'est-il fait tout uniment l'écho de Jean Rou, qui lui avait vanté le talent de son « bonhomme de grand-père ».

L'anecdote est jolie et fort allégrement contée. L'érudit protestant avait un vif désir de connaître la planche des « scieux de long » dont il avait si souvent entendu parler dans son enfance : « Mon oncle[1], fils du bonhomme, m'en avoit plusieurs années depuis souvent fait un grand plat, exaltant la petite gravure, dont cependant il ne pouvoit me montrer la moindre épreuve, parce que son plus jeune frère, à qui la planche, parmi quelques autres nippes, étoit échue en partage, l'avoit emportée en Suède, où il étoit allé faire un voyage pour être peintre en émail de la reine Christine ». Un jour que l'abbé de Marolles lui vantait l'universalité de sa collection, il voulut se donner le divertissement de lui tendre un piège et lui demanda à voir l'estampe des « scieux de long » : « M. de Marolles, après quelque petit recueillement qu'il fit en lui-même, me pria de vouloir bien, vu les incommodités de son grand âge, qui le rendoient comme immobile, monter sur un petit gradin destiné à atteindre jusqu'aux plus hautes tablettes et d'en tirer un grand in-folio qu'il me marqua. Il ne l'eut pas plutôt entre les mains qu'à la troisième ou quatrième ouverture du feuillet, il me fit voir, parmi une cinquantaine de petites pièces de la taille de celle dont je lui avois parlé, le morceau que je croyois lui devoir être absolument inconnu, et aussi me donna à moi-même la vue qui jusque-là m'avoit été cachée nonobstant toute la connaissance domestique que j'en avois. » L'abbé de Marolles, qui rédigeait des notices pour accompagner ses estampes, « se donna la peine d'en travailler une à plaisir à l'honneur de mon grand-père sur tout ce que je lui dis de la réputation qu'il s'étoit acquise, comme l'auteur du merveilleux secret des portraits et des tableaux en émail »[2].

Nous n'avons malheureusement plus cette notice. Les eaux-fortes de Toutin existent bien au Cabinet des estampes avec toute la collection cédée jadis par le célèbre iconophile au Cabinet du roi[3], mais elles ont

1. « Je crois qu'il s'appelait Henry Toutin ; il etait frère de ma grand'mère ». Note du fils de l'auteur.

2. *Mémoires* de Jean Rou, t. II, p. 89-91.

3. Le volume où l'abbé de Marolles avait relié ses Toutin portait le n° CCVIII, orfèvrerie, broderie. [Marolles (de). *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*. Paris, 1666, in-12, p. 111.]

perdu leur reliure originale. Leur revêtement en maroquin moderne fait regretter l'album du XVIIe siècle où se trouvait peut-être la biographie dictée par Jean Rou.

L'œuvre se compose de deux suites, datées l'une et l'autre de Châteaudun 1619, la première, celle des scieux de long, comprenant quelques pièces à la date de 1618. L'une et l'autre sont d'un goût parfait et d'une habileté irréprochable d'exécution. Arabesques, entrelacs, rinceaux, motifs d'orfèvrerie sur fond noir varient à l'infini, avec cette richesse d'invention dont l'imagination des maîtres ornemanistes de l'époque n'était jamais à court. Mais par une disposition ingénieuse et qui lui appartient en propre, le graveur dunois a eu l'heureuse idée d'intercaler ses sujets de décoration dans de petites scènes prises sur le vif et esquissées avec un esprit qui fait déjà songer aux grotesques de Callot[1]. Nous pensons même qu'il s'est représenté lui-même à plusieurs reprises sur ses planches, et nous le



Fig. 4. — Jean Ier Toutin.
Orfèvre (Jean Toutin?) mettant au four.
Eau-forte originale.

1. En voici la description : A. 1. [Titre] A Chasteaudun. *Sic vos non vobis. J. Toutin. Si quid melius videris;* — 2. Les Scieurs de long, 1619; — 3. Bacchanale d'enfants, 1618; — 4. Bourgeoise aumônant des gueux, 1619; — 5. Berger jouant du flageolet devant un bourgeois et sa femme, 1619; — 6. Bataille de portefaix, 1618. — B. 1. [Titre] *Sic vos non vobis, 1619. Si quid melius videris. J. Toutin.* A Chasteaudun, 1619; — 2. Grand guerrier à l'antique, 1619; — III. Musiciens grotesques, 1619; — 4. Orfèvre

reconnaîtrions volontiers dans le personnage au nez en bec d'aigle, portant moustache et royale, qui écoute les airs rustiques d'un berger ou qui met au four des bijoux dans son atelier d'orfèvre.

Tout cela est charmant et délicieusement archaïque. Comme l'arquebusier Jacquard[1], comme le serrurier Jousse, comme presque tous ces incomparables artisans qui conservaient dans leurs créations la tradition du passé telle qu'ils l'avaient reçue de leurs maîtres, Jean Toutin, dans ses estampes, appartient à l'art de la veille.

Soyons sûr qu'il ne se montra pas plus novateur dans ses miniatures, et refusons-lui les deux boîtiers du British Museum et de la collection Paul Garnier pour les attribuer à son fils, Jean II. Quel que soit son génie, un artiste n'atteint pas du premier coup à la perfection matérielle. Il s'essaye, il tâtonne. Dans son art nouveau, Jean Ier Toutin dut oublier tout ce qu'il savait des anciens émaux translucides ou opaques, rejeter toutes les recettes copiées et recopiées pendant des générations, conquérir une à une toutes ses couleurs, en découvrir pour chacune le degré de cuisson différent. Que l'habile orfèvre ait obtenu dans ses essais un résultat satisfaisant, nous y consentons de bonne grâce, mais qu'il soit arrivé à une réussite que Petitot lui-même n'a connue que vers 1650, voilà ce qui touche au prodige et ce que nous nous refusons, pour notre part, à admettre.

Nous préférons croire que Jean Toutin le père ne signait pas ses œuvres, et nous pensons qu'il faut chercher sa main dans des pièces moins parfaites, comme cette savoureuse *Vision de saint Hubert* de la collection Garnier, où l'on sent encore le tâtonnement (fig. 5). L'artiste a tracé délicatement son sujet à l'aide d'un trait brunâtre très fin. Puis, par dessus ce dessin élégant, il a étendu des teintes plates légères, qui laissent transparaître le trait. C'est de la peinture en couleurs vitrifiables, c'est de la miniature sur émail, mais les tons ne « couvrent » pas. On dirait presque du lavis, de la peinture à l'aquarelle[2].

à son atelier, 1619; — 5. Deux guerriers antiques, 1619; — 6. Leçon de danse, 1619; — 7. Orfèvre à son banc et duellistes, 1619 (Bib. Nat., Estampes, Le 52a).

Les eaux-fortes de Toutin, quoique très rares, se rencontrent dans plusieurs collections publiques ou privées : Arsenal, vol. 31; coll. Foulc et Garnier, à Paris; Kœnigliche Museum zu Berlin, etc.

1. Cf. *Antoine Jacquard et les graveurs poitevins du XVIIe siècle*, par H. Clouzot. Paris, 1906, in-8°.

2. L'admirable collection de miniatures de M. Pierpont Morgan renferme un étui d'orfèvrerie que l'érudit rédacteur du catalogue, M. Williamson, attribue avec raison à Jean Ier Toutin (fig. 2). Non seulement le dessin des arabesques se retrouve sur une des planches de l'orfèvre-graveur

II

Avec Henry Toutin, nos incertitudes cessent : nous pouvons suivre, signatures sous les yeux, toutes les phases de son talent.

Né à Châteaudun, le 28 juillet 1614, son père lui mit le burin en main dès qu'il fut d'âge à dessiner. A quatorze ans, il gravait une planche de bagues et de flacons[1]. En même temps, il apprenait à l'atelier paternel tous les secrets du métier d'orfèvre, et se faisait recevoir à la maîtrise



Fig. 4.
Débuts de l'école de Blois. — Montre émaillée.
Collection de M. Paul Garnier.

aussitôt ses vingt et un ans révolus[2]. L'année suivante, en 1636, on le trouve installé à Paris et chargé de commandes princières.

A partir de ce moment, les renseignements biographiques se font plus

dunois (fig. 3), mais le motif est interprété avec une liberté qui fait écarter l'idée de copiste. Nous remercions spécialement M. Williamson de nous avoir mis à même de reproduire cette pièce peut-être unique.

1. *Kœnigliche Museum zu Berlin. Katalog der Ornamentstich-Sammlung*. Leipzig, 1894, in-8°. N° 526. Toutin (Henri). 1 Bl. zwei Ringe und drei Zierflächen mit Schwarzornamenten. Aufschrift. *1 novembre 1628, Henricus Toutinus Ætatis suae anno 14. A Chasteaudun.* — Nous ne savons si on peut lui attribuer le n° 454 de la même collection : H. T. 1 Bl., drei verschiedne Friesmotive, bez. H. T. VI. Der obere Streifen (pflügender Bauer) ist gegenseitig nach einem Bl. von M. Beitler.

2. Nous supposons que cette réception eut lieu à Châteaudun, car, à Paris, aux années 1635 ou 1636, indiquées par les listes conservées aux Arch. Nat., Z1B 652, nous n'avons pas trouvé trace de sa réception.

rares. En 1641, il est parrain, à Charenton, d'une de ses nièces, sœur de Jean Rou[1]. Il figure en 1643 sur un rôle des orfèvres de Paris, dressé pour une collecte d'impôts[2]. Vingt-cinq ans plus tard, Félibien le cite « parmi les peintres qui travaillent à Paris et ne sont pas de l'Académie »[3]. C'était en 1683 un des plus anciens orfèvres de Paris[4]. Il exerçait rue Saint-Louis, dans l'île Notre-Dame, et travaillait en chambre. On ne le trouve plus en 1686 sur la liste des marchands orfèvres parisiens. Sans doute la mort était venue le frapper en 1684 ou 1685, à moins que, comme beaucoup de ses confrères protestants, il n'ait été chercher un refuge à l'étranger après la révocation de l'édit de Nantes[5].

Quand, après avoir donné ces détails chronologiques, nous aurons dit les bons rapports de famille qu'il entretenait avec sa sœur, et l'affection dont il entourait son neveu Jean Rou, nous aurons épuisé la source de nos informations. Nous ignorons s'il fut marié.

HENRI CLOUZOT

(A suivre.)

1. *Reg. des bapt. du temple de Charenton, mars 1639 à janv. 1650.* Cite : *Memoires* de Jean Rou, t. Ier, p. 38.

2. Arch. Nat. T* 1490[6].

3. *Noms des peintres les plus célebres et les plus connus anciens et modernes* par Félibien,. Paris, 1679. In-12, p 78 : « Henri Toutin, de Châteaudun, peintre en émail ».

M. l'abbe Develle, dans sa brochure *Peintres en émail de Blois et de Châteaudun*, qui nous a mis sur la piste de plus d'une decouverte et nous aurait servi mieux encore sans une regrettable insuffisance de sources, dit qu'Henry Toutin peignit « deux muses, pour un des salons de Trianon ». Nous pensons qu'il s'agit là d'une confusion avec un autre Toutin, nommé Pierre, né au Mans en 1645, troisième prix de l'Academie de peinture en 1673, avec *le Passage du Rhin*, et deuxième prix en 1674, avec *la Création d'Adam et Eve.* Errard, qui l'emmena à Rome, l'année suivante, en compagnie de Louis Boulogne, Prou et Lhotisse, en faisait peu de cas : « Bonne opinion de luy... peu de génie, écrivait-il, le 2 décembre 1676; les talants de la nature luy manque ». A son retour en France, il fut cependant chargé, de concert avec Louis Boulogne, de travaux de peinture dans les petits appartements de Versailles (1679-1680). L'Academie le reçut le 1er aout 1681, avec son tableau de *Jason presentant la Toison d'or au temple de Jupiter*, mais une mort prematurée l'emporta, le 2 avril 1686 (Cf. *Proces-verbaux de l'Academie*, publ. par A. de Montaiglon, t. II. — *Corresp. des directeurs de Rome*, publ. par Jules Guiffrey, t. I, p. 62, 65). C'est à ce peintre, dont la parenté avec nos orfèvres n'est pas prouvée, que nous attribuons le petit panneau du Louvre, *Martyre de saint Étienne*, signé : *A. Cara. inv. Toutin* (sic) *Fe*[t], et portant au dos la mention : « *Douze louis d'or, au Roy* ».

4. Il porte le n° 16. Sa réception est fixée à 1635 sur la liste de 1682, à 1636 sur celle de 1683 : « 16. Henry Touttin, rue Saint-Louis, Isle Nostre-Dame, ne tient boutique. » Arch. Nat., Z1B 652.

5. L'ordonnance du 30 décembre 1679, verifiée en Parlement le 29 fevrier 1680, pour le Réglement general sur le fait de l'orfèvrerie, interdisait l'exercice de la maitrise aux protestants.



BIBLIOGRAPHIE

La Bijouterie française au XIXᵉ siècle, par M. Henri Vever. — Paris, H. Floury, 3 vol. gr. in-8°.

M. Henri Vever vient de terminer à la perfection la lourde tâche qu'il s'était imposée. Déjà, en annonçant l'apparition du premier volume de cette histoire de la bijouterie française, consacré au premier Empire et à la Restauration, nous avions essayé de donner une idée de la prodigieuse quantité de documents qu'il avait fallu dépouiller pour arriver à une reconstitution aussi fidèle et aussi attrayante du spectacle changeant des modes à cette époque, dans le seul domaine du bijou. Ce n'était rien encore. Avec le second Empire et la troisième République, qui forment les deux dernières parties de ces cent années d'élégances et l'objet du deuxième et du troisième volume, non seulement l'auteur avait à parler des confrères vivants, ce qui était assez délicat, mais à faire choix parmi des documents de plus en plus nombreux et variés.

On ne peut que louer sa sélection, comme aussi le soin qu'il a apporté à rendre justice à tant d'artistes et d'artisans dont il nous présente les compositions, tantôt d'après les dessins préparatoires, tantôt d'après les bijoux eux-mêmes, tantôt enfin d'après des gravures où ces bijoux se trouvent mariés aux costumes et aux coiffures de chaque époque, ce qui contribue à leur rendre leur véritable signification. Enfin, sur la technique des procédés, aussi bien que sur l'évolution des modes, M. Vever était trop bien documenté, professionnellement, pour n'avoir pas relié les innombrables illustrations de son livre par un texte documenté, où il a su éviter l'aridité et la monotonie. Ajoutons que M. Augry, le directeur de l'imprimerie Georges Petit, a fait de ce volume un véritable chef-d'œuvre de typographie.

E. D.

Les Chefs-d'œuvre de l'art ancien à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges, en 1907 — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

Il importait qu'une manifestation artistique et historique d'un intérêt et d'un retentissement aussi considérables que ceux de l'Exposition de la Toison d'or se perpétuât dans le souvenir des amateurs par un ouvrage digne d'elle. Le comité de l'exposition l'a pensé, et, grâce au concours de la grande maison d'édition bruxelloise G. van Oest, il nous a donné un véritable livre d'art, où chaque partie est traitée par un spécialiste réputé et où les peintures, les miniatures, les sculptures, les tapisseries, les dentelles, les armures, les monnaies, les médailles, tous les chefs-d'œuvres réunis à Bruges en 1907, sont examinés et reproduits.

On reverra là les pièces uniques empruntées, en cette occasion solennelle, à tous les musées d'Europe et à certaines galeries particulières, d'où elles ne sortent qu'exceptionnellement, et on retrouvera, reconstituée par MM. Kervyn de Lettenhove, Ch.-L. Cardon, Pol de Mont, L. Maeterlinck, J. Florit y Arizcun et d'autres savants, l'histoire de cet ordre de chevalerie si illustre, telle qu'on avait pu la suivre sur les documents de toutes sortes, qui valurent, l'an passé, à l'Exposition de Bruges un succès comparable à celle des Primitifs flamands de 1902.

La Peinture en Belgique. Les Primitifs flamands, par Fierens-Gevaert. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

La Belgique possède, dans ses musées, ses églises, ses palais, ses collections particulières, des merveilles artistiques que les Belges ne sont pas les seuls à ignorer et qu'on sera impardonnable de ne pas connaître, maintenant qu'on les pourra trouver décrites et reproduites dans le beau livre que vient de publier M. Fierens-Gevaert. Le distingué professeur d'histoire de l'art à l'Université de Liége a cherché à retracer la physionomie des vieux maîtres flamands et à caractériser leur art, mais, — et c'est là précisément ce qui fait la nouveauté de son récent ouvrage, — il s'est efforcé, pour écrire cette histoire de la peinture en Belgique, de n'utiliser que des peintures encore actuellement conservées en Belgique. C'est dire que bien des œuvres sont reproduites ici pour la première fois, et que la documentation iconographique de ce recueil n'offre pas un moindre intérêt que son commentaire historique.

Commencé avec les précurseurs du XIVe siècle, l'ouvrage se continue chronologiquement par les frères Van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, le maître de Flémalle, Tierry et Albert Bouts, Peter Brueghel le vieux et ses fils, Lambert Lombard, Luc de Heere, les Pourbus, Antonio Moro et Key. Une publication analogue est à l'étude, qui serait consacrée aux œuvres des artistes flamands ou wallons conservées à l'étranger.

R. G.

Ruskin, pages choisies, avec une introduction de M. Robert de La Sizeranne. — **Le Repos de Saint-Marc**, de Ruskin, traduit par Mlle K. Johnston. — Paris, Hachette, 2 vol. in-16.

En même temps que Mlle K. Johnston nous donnait une délicate traduction du *Repos de Saint-Marc*, paraissaient, pour la première fois traduits en français, des fragments empruntés à toutes les œuvres importantes de Ruskin.

M. Robert de La Sizeranne, qui a écrit l'introduction de ce recueil avec l'autorité que nos lecteurs lui connaissent, insiste sur l'exactitude respectueuse avec laquelle on s'est efforcé de rendre, dans ce livre de vulgarisation, la pensée de « l'apôtre de la beauté » : « Les traductions qu'on va lire, dit-il, sont littérales, passives, sans aucune tentative d'adaptation littéraire au génie de la langue française, et le plus souvent sans inversion ». On ne saurait mieux comprendre le rôle du traducteur ; aussi la récompense de ce très louable effort ne s'est-elle pas fait attendre : le génie de Ruskin a résisté à l'épreuve de la traduction, et, grâce à ces *Pages choisies*, le lecteur français pourra goûter la forme littéraire de cet écrivain de race, mesurer l'immensité du

labeur entrepris par ce vaste esprit, si riche, si ingenieux, si bouillonnant d'idées, en un mot se familiariser avec Ruskin, dans la mesure, du moins, où la chose sera possible chez nous avec un écrivain d'un genie si différent du nôtre.

É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les grands musées de France. Le musée de Grenoble, peintures, dessins, marbres, bronzes*, par le général de Beylié. Introduction de M. Marcel Reymond. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 10 fr.

— *Petites monographies des grands édifices de la France. La Cathédrale de Chartres*, par René Merlet. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 1 fr. 50.

— *Écrits d'amateurs et d'artistes. Charles et Claude Perrault, mémoires...* publiés par Paul Bonnefon. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 9 fr.

— *Les beaux-arts*, par Georges Cardon. — Paris, A. Picard, in-4°, fig. et pl., 18 fr.

— *Intérieurs anciens en Hollande*, par K. Sluyterman. — La Haye, M. Nijhoff, 100 pl. in-fol., 125 fr.

— *Rombout Verhulst, sculpteur (1624-1690), sa vie et ses œuvres*, par Van Notten. — La Haye, M. Nijhoff, in-4°, pl., 75 fr.

— *Les Grands artistes. Pisanello et les médailleurs italiens*, par Jean de Foville. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 2 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Bâle, Berne, Genève*, par A. Sainte-Marie-Perrin. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *Manuels d'histoire de l'art. La Gravure*, par Léon Rosenthal. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 10 fr.

— *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Van Dyck*, von Emil Schaeffer. — Stuttgard, Deutsche Verlags-Anstalt, in-8°, pl., 15 m.

— *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, con prefazione di Corrado Ricci. I. *Il libro del Museo del Louvre*. II. *Il libro del British Museum*. — Firenze, Fratelli Alinari, 2 vol. in-4°, 109 et 190 pl., 100 et 150 fr.

— *Painting in the Far East, an introduction to the history of pictorial art in Asia, especially China and Japan*, by Laurence Binyon. — London, E. Arnold, in-4°, pl., 21 sh.

— *Florentine sculptors of the Renaissance*, by Wilhelm Bode. — London, Methuen, in-8°, 12 sh. 6 d.

— *Evolution in Italian art*, by Grant Allen. — London, Grant Richards, in-8°, 10 sh. 6 d.

— *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, par Mlle Anna Klumpke. — Paris, E. Flammarion, in-4°, fig. et pl., 35 fr.

— *Les Chefs-d'œuvre de la peinture, de 1400 à 1800*, par Max Rooses. — Paris, E. Flammarion, fig., pl. en coul., 12 fr.

— *Fantin-Latour, sa vie et ses amis, lettres inédites et souvenirs personnels*, par Adolphe Jullien. — Paris, L. Laveur, in-4°, fig. et pl., 25 fr.

— *Les Grandes institutions de France. La Manufacture nationale de Sèvres*, par Georges Lechevallier-Chevignard. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°, fig., 7 fr.

— *Les Fresques de Florence*, par Abel Letalle. — Paris, A. Messein, in-4°, pl., 5 fr.

— *En marge du temps*, par Henry Roujon. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 136

Juillet 1908.

N° 137

Août 1908.

N° 138

Septembre 1908.

N° 139

Octobre 1908.

N° 140

Novembre 1908.

N° 141

Décembre 1908.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 136

Juillet 1908.

N° 137

Août 1908.

N° 138

Septembre 1908.

N° 139

Octobre 1908.

N° 140

Novembre 1908.

N° 141

Décembre 1908.



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

